إستراتيجية النص
وتفاعل المتلقى في الخطاب الأدبى
رواية "كابتشينو"
للسيد حافظ

د . ربيعة حنيش

إهـــداء

إلى كل من نبض لهم قلبى حبا ووفاء...

إلى عطر حياتى ونور قلبى ابنتى يسمين...

إلى صاحب الابداع والقلم الذهبى

السيد حافظ حفظه اللّه

تقديم
الأستاذ الدكتور / إبراهيم بوخالفة
الجزائر

لقد شيّد الأستاذ الكاتب العربي السيد حافظ امبراطوريّة سرديّة عجيبة، أشبه ما تكون بعالم البشر المعبّأ بالأسرار والعجائب والمتناقضات والخفايا التي لا تتاحُ إلاّ للمثقف المشحون بجماليّة عالية الاشتغال. للكاتب أذنٌ ثالثة وعين ثالثة، يسمع يشاهد ما لا يُتاح لسائر المخلوقات. إنّ للمثقفين المبدعين لغة لا يفهمها العامّة، ولهم مدركات حواس فوق-طبيعيّة، يؤوّلون بها الظواهر، ويسيطرون بها على مجريات الأحداث، على مستوى التخييل على الأقلّ.

إنّ الدّاخل لمملكة السرد للسيّد حافظ مطالبٌ بوضع نظارات خارقة للحواجز، لكي يُبْصِر ما وراء اللّغة، في الطّبقات السفلى للوعي هنالك حيثُ يثوي المعنى، ويتخلّق الفكر من نطفة مجهريّة من عالم الغيب، وحيثُ تتناسل الصّور وتتكاثر المشاهد العجيبة.

أيها القارئ إذا كنت لا تملك تلك النظارات فعُدْ لعالمك الحسير، والزم طينتك المتعبة والملوثة بشهوة العبث، لا تغادر عتباتك

فلا يطمسك نور السيّد، فلكلماته توهّجٌ حارقٌ، وأزيزٌ يهتزّ له الكون وتتجاوب معه الكائنات بطبيعتها وطبعها وتطبعها. السيد حافظ صانعٌ للشيفرات، رواياته بمفردها تؤسس لجماليّة سرديّة فريدة، ذات ملامح غير مألوفة. فهو مهووسٌ بالتّجريب، والتحوّل وعدم الاستقرار على شاكلة واحدة. ومع أنّه يتمتّع بثوابت أدبيّة لا يخطئها الإدراك، إلاّ أنّه يمعن في الإفلات من النمطيّة اللّغويّة والشكلانيّة في الهندسة الروائيّة. فمن "قهوة سادة"، إلى "شاي بالياسمين" إلى "شاي أخضر" إلى "كابتشينو"، أتخيّله في فناء بيته بالإسكندريّة قبالة المتوسّط أو في إحدى مقاهي القاهرة قبالة النيل، يتأمّل أمواج البشر الغادية والرائحة، يتعاطى قهوة سادة أو شاي بالياسمين أو شاي أخضر، عينٌ تنام لتصحو عينٌ، وتكبرُ فيه الفكرة حتّى تغدو شعاعا من الشمس يبدّد ظلمة البلاد العربيّة، ويقهر عتمتها.

يُحسنُ هذا الروائي القدير العودة للتاريخ الغابر والتقاط لحظاته الأكثر عطاء، والأوثق صلة بالراهن العربي. العالم منحطٌّ وقبيحٌ، وموبوءٌ، والفرار إلى الوراء منطقة أثيرة لدى كبار الكتّاب، لالتقاط الأنفاس والتزوّد بروح الثورة، وبأدوات الهدم

والتّقويض، فعالمنا لا بدّ وأن يأخذ درسا في التخريب، وإنّ خرابا بالحقّ بناءٌ بالحق، على طريقة مظفر النواب. السيد حافظ قد حوّل لغته إلى شررٍ قاتل، يقارع به قوى الشرّ والقبح، ويدفع به اضطهاد العزلة المفروضة على النّخبة المستنيرة والعالمة.

إن عالمنا العربي مطوّقٌ بالمصالح الامبرياليّة، والمواقع الطّبقيّة، ولا يملك وقتا يضيعه مع التابعين، والزائدين عن الحاجة. هؤلاء الذين يسكنون الغرف المعزولة، لا يُخرجون منها إلاّ وقت الحاجة.

الرواية على طريقة السيد حافظ مؤسسة ثقافيّة تكتب تاريخ العالم انطلاقا من الأسفل، وتدفع بصوت العدالة إلى خارج الظّلمة، وتعيد تأهيل البرابرة الذين أنشأهم النظام الرسمي بؤساء، لا يتقنون لغة الناس، ولا يُحسنون المشي على قدمين اثنين، لأنهم لا يستقيمون وقوفا، فظهورهم محنيّة، ووجوههم باهتة، وعيونهم جاحظة، ونظراتهم زائغة. والسيّد يبعثُ فيهم روح التمرد والرفض، والتطاول على تهديد الاستبداد والتّهميش والإقصاء من نعيم الحريّة، إلى جحيم المنع والقمع، والمراقبة والمعاقبة.

قهوة كابتشينو رواية ضمن سلسلة من السّرديات السابقة،

وهي حلقة من حلقات رواية سباعيّة، تتابعُ قصّة الحبّ المستحيل، والذي يبحثُ عن ممكنات في التاريخ الغابر والأسطورة العائمة. روح سهر لا تزال ترفرفُ من حول كاظم، وتسعى لافتكاكه من أسر "وردة". وقد اقتحمت النّاقدة ربيعة حنيش هذه السرديّة من مدخل جماليّات التلقي من منظور مدرسة كونستانس. وتكمن طرافة هذا المدخل الحفري في كونه يوزّعُ مهمّة إنتاج الدّلالة على طرفين اثنين، المبدع، والقارئ بوصفه مشاركا في عمليّة تأويل النص. والنصّ لا يحقّقُ وجوده الفعلي إلاّ من خلال القراءة المبدعة. فكما أنّ المبدع لا ينطلق أثناء الكتابة من فراغ إيديولوجي وثقافي، ومعرفي، فكذلك القارئ لا يقتحمُ الأثر الأدبي إلاّ وهو مدفوعٌ برؤية للعالم تمكنه من الكشف عن ممكنات النصّ، وأشكال الدّلالة. وبذلك تنضمّ هذه القراءة إلى سلسلة القراءات السابقة للتّأسيس لتاريخ أدبي غير تقليدي، هو تاريخ التلقيات والقراءات. إنّه منظور ثوري لتاريخ الأدب، جادت به نظرية القراءة وجماليات التلقي في حقبة ما بعد الحداثة.

تكتسي هذه الدراسة الجادّة أهميّتها من فرادتها المنهجيّة وفائض المعرفة الذي لا يُتاح لكلّ الدّراسات التقليديّة رغم

كثرتها. ويبقى المنجز السّردي للسيد حافظ حقلا أدبيّا بكرا قابلا للحفر باستمرار، ومع كلّ عصر من عصور النقد يكشف لنا عن مزيدٍ من العطاء الجمالي والفكري. إنّ الذّاكرة الجماليّة للقارئ العربي لا تنفكّ تتجدّد وتثري رصيدها من خلال إعادة النظر في الآثار الأدبيّة. ومن هنا فإنّ امبراطورية السرد للسيد حافظ تظلّ عصيّة على التّحديد والتعيّن، فهي قابلة للتجدّد والتحوّل باستمرار. إنها نهر التاريخ الإنساني الممتدّ امتداد الأبديّة.

أ.د. إبراهيم بوخالفة

سيرة علمية

<u>الاسم واللقب :</u> بوخالفة إبراهيم

١ - متحصل على درجة الماجستير في الأدب العربي في النقد الثقافي

٢ - متحصل على الدكتوراه في نفس التخصص في جامعة الجزائر

٣ - أستاذ الأدب المقارن والنقد الثقافي بالمركز الجامعي بتيبازة

<u>المؤلفات :</u>

صناعة الشرق، دار الفكر العربي /الجزائر

أطياف الاستشراق / رؤيا للنشر والتوزيع / القاهرة

سلطة الآخر/ نور للنشر والتوزيع / ألمانيا

انحطاط العالم – رؤيا للنشر والتوزيع

تمثيل العالم – رؤيا للنشر والتوزيع

مملكة السرد – رؤيا للنشر والتوزيع

<u>له كتابان في النقد الثقافي:</u>

١ - صورة العثمانيين في روايات أمين معلوف.

٢ - الآخرية في الرواية الفرونكفونية.

العديد من المقالات المنشورة في مجلات وطنية ودولية

العديد من الملتقيات والندوات الوطنية

إستراتيجية النص
وتفاعل المتلقى في الخطاب الأدبى
رواية "كابتشينو"
للسيد حافظ

د . ربيعة حنيش

مقدمة الكاتبة:

إن نظرية التلقي التي نقارب بها أدب السيد حافظ، منهج أثبت جدارته العلمية وملاءمته التطبيقية لدراسة النصوص الفنية المتميزة التي تنضح عبقرية وجدة وأصالة، كما هو شأن نصوص السيد حافظ، وهي نظرية تعني كما يدل عليها اسمها بالمتلقي، قدر عنايتها بالنص المقروء، وجذورها ممتدة في الأدب العربي القديم ولكنها لم تعرف بالتنظيم والاتساق والوضوح وغير ذلك من السمات والخصائص التي عرفت بها في المرحلة الراهنة في الغرب ثم في أدبنا المعاصر.

هذه النظرية، هي التي سنضيء بها نصوص السيد حافظ الروائية، من خلال تركيزه على أصناف المتلقي الثلاثة: الخبير والانفعالي والضمني، الكامنة في خطابه الأدبي وهو الحريص على اختيار القارئ المتميز:« أعتذر لأولادي وأصحابي ورفاق الدرب على أني قمت بكشف حوارنا الخاص للقارئ الفاهم العارف بسر الضوء والجمال...»[1]، فالمتلقي ليس مفهوماً

---

(١) رواية كابتشينو: الحكاية الثانية، حكاية الوح، السيد حافظ، مركز الوطن العربي، رؤيا، القاهرة، الطبعة الثانية، ٢٠١٧، ص ١٠.

مجرداً ولا مصطلحاً نظرياً أملته النظرية بل هو محور رئيس ومقوم أساس من مقومات العملية الإبداعية لدى السيد حافظ، وهذا الاكتشاف النقدي هو الذي يضفي على هذا الكتاب (كابتشينو) جدته وطابعه الأكاديمي الجديد، الذي يساير فكر السيد حافظ المتجدد والأصيل، إننا لم نأت بنظرية لنسقطها على أدب السيد حافظ، وإنما استقينا مفهومات التلقي من صلب خطابه الأدبي وعبر قراءة متأنية لنصوصه الإبداعية.

لم يكن السيد حافظ ناثراً متمكناً من الصناعة الأدبية وكفى، بل كان متلقياً ممتازاً يحسن قراءة النصوص الأدبية والروائع الشعرية ويجيد تلقيها انطلاقاً من حس فني ونقدي مركز فيه، يكاد يكون غريزة لابست طبعه وامتزجت بأعصابه ودمائه.

فلا عجب إذن أن ينتبه السيد حافظ ، في أدبه عامة، إلى أهمية المتلقي وأن يوليه ما يستحق من اهتمام ورعاية، ولا عجب كذلك أن نرصد هذه الظاهرة في أدب السيد حافظ اعتماداً على قراءة متأنية لأدبه في ضوء مفهومات جمالية التلقي وأجهزتها العلمية، وبهذا تعد دراستنا النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي في رواية كابتشينو، قراءة نقدية جديدة ومساهمة علمية جادة تقرب أدب السيد حافظ إلى عشاقه وإلى أنصار الأدب

الرفيع الذي تمثله أعماله المسرحية وكتبه الروائية.

وإننا لعلى يقين من كون هذا الكتاب سيحظى، من لدن القراء، في المشرق والمغرب على السواء، بما هو جدير به من احتفاء وترحيب لأنه يمثل، ما في ذلك من شك، إضافة علمية إلى المكتبة النقدية وتحية تقدير وإعجاب بعلم كبير من أعلام الأدب العربي وأحد رموز ثقافتنا العربية الإسلامية.

لئن اعتبر النقاد الأدب عموماً كائناً من كلام قائم مكتملاً ومستقلاً بنفسه في بنية لغوية اهتموا بأسرارها وشروط صناعتها، فإنهم مع ذلك لم يهملوا الحديث عن صلة الأدب بحياة مؤلفه عند تحليلهم لأدب السيد حافظ، وذلك حين أرجعوه إلى شخصيته ومقاصده الذاتية ونسبوه إلى مذهبه العقدي وإلى وقائع سيرته الغنية بالتجارب المثيرة.

وإذا كان القدماء متفقين على أن النص الأدبي عند الأديب، صورة أيقونية وجناس خطي دال على معتقد صاحبه، فإنهم اختلفوا حول طبيعة هذا المعتقد الذي يحيل عليه النص.

وإذا لم يكن اللسان في كلام الحوار العادي ناطقاً أميناً دائماً، ولا يجسّد ما في الطوية من نوايا مبيّتة فإنه أولى في الكلام الأدبي وآكد، حيث من الصعب الحديث عن الحقيقة في كلام بُني

على التخييل، واكتسب دلالته المعنوية من علاقة المشابهة والمجاورة لا من الإحالة على مرجع خارجي أو مقصد ذاتي، ومن ذلك قول السيد حافظ: (قرأت أن عدد النساء في العالم يزداد بنسبة ٩ إلى واحد، لذلك من حق كل رجل أن يتزوج ٩ نساء...)[١]، ويبدو أن السيد حافظ أراد أن يلفت انتباه المتلقي لهذا النمو الديموغرافي غير المتساوي في عدد النساء و الذكور مما يستدعي تطبيق فكرة التعدد، فهو تلقى الفكرة كمتلق أول وأراد أن يشاركها غيره من المتلقين.

وإنه لمن الممكن أن يصور الأدب شخصية صاحبه، ويرسم ملامح ذاته بكل منحنياتها وأبعادها. إلا أنه لا يمكن التسليم بذلك كلياً وبصورة مطلقة، نظراً لاختلاف الأمزجة والأذواق وتباين النفسيات والمواقف.

وإذا كان الأدباء يتأثرون بمحيطهم وببيئتهم الثقافية التي نشأوا فيها، فإن هذا التأثير يكون ذا أوجه مختلفة، فقد يأخذ عند بعض شكل تكيّف مع الوسط فيجيء أدبهم صورة شبه

---

(١) السيد حافظ: كابتشينو: رؤيا للنشر والتوزيع، مركز الوطن العربي، القاهرة، ط١، ٢٠١٣، ص ١٤.

واقعية تنقل العالم الخارجي إلى عالم من الصور الخيالية، ولكنه قد يتحول عند بعضهم الآخر إلى نوع من التسامي عن الواقع.

وهنا تكون ذات المؤلف موزعة بين عالمين متباينين: عالم متحقق يعيشه بذاته وكيانه ووعيه، وعالم فني لا يجسد إلا صورة خيالية تقوم بوظيفتها داخل حدود هذا العالم ولا تتعداه إلى الخارج.

وحين تتحول الشخصية على هذا النحو، بحيث تصبح صورة أو قناعاً ذاتياً، فإنها لا تجد حرجاً في أن تستعير لنفسها بعض القسمات والألوان التي ليست لها في واقعها وبذلك ترتفع وتتسامى إلى ما فوقه، وحينئذ تصبح العلاقة بينها وبينه قائمة على التناقض والتضاد.

إننا حين نجعل العمل الأدبي دائماً وثيقة مطابقة للشخصية الحقيقية قد نقع في الخطأ والوهم، حيث نخال أنفسنا نتحدث عن شخصية في الواقع من خلال شخصية من ألفاظ وكلمات لا ترتبط البتة بصاحبها المجسد في دنيا الواقع.

وكثير من الدراسات الأدبية الحديثة مجمعة اليوم على الفصل بصفة قطعية بين الشخص وعمله الأدبي، لما هنالك من اختلاف بين صورة الأديب في الواقع وبين الصورة البشرية التي

يجسدها عمله، فحالة الأديب النفسية قد تكون مختلفة كل الاختلاف عن تلك التي تتجسد في العمل الأدبي.

ومن الممكن أن يكون الشخص الذي تتسم أعماله بالمرح والتفاؤل مفتقراً إلى ذلك تماماً إذا ما تُرك عمله الأدبي جانباً. وقد يحيا شخص آخر تتسم أعماله الأدبية بعمق انفعالي وبرؤية مأساوية حياة هادئة معتدلة.

إن من أخطر الأمور أن ننسب إلى الإنسان ما نجده في العمل الأدبي، ما لم تكن لدينا شواهد واقعية مستقلة عن تقنيات العمل الفني، وفي غياب مثل هذه الشواهد يمكننا أن نتعرض لخطر الوقوع في الخلط واللبس، إذ نظن أننا نقول شيئاً عن الأديب مع أننا في واقع الأمر نقتصر على وصف العمل وتفكيك شخصية من ألفاظ وكلمات لا من لحم ودم.

إن هذا يعني أن ليس للأديب شخصية يعبّر عنها، بل إنه يملك أداة تجتمع فيها الانطباعات والتجارب بصورة تعددية، وإن هذا التعدد لا يسمح بالتعبير عن شخصية واحدة داخل العمل. فقد لا تجد التجارب والانطباعات التي ترتبط بالإنسان الأديب أي مكان لها في العمل الأدبي، بينما تجد تجارب أخرى تهيمن بقوة في العمل ولكنها لا تلتصق بشخصية الأديب كما هي خارج بنية

العمل الأدبي.

نريد أن نصل من خلال ما مرّ من كلام إلى أن الأدب لا يعكس شخصية حقيقة ثابتة لا تعرف التغير، وإنما الأدب كتلة من الأهواء والغرائز والميول لا تستقر على حال، بل إنها عرضة للظهور والخفاء والقوة والضعف تبعاً لمزاج الأديب نفسه، ثم إن الأدب أيضاً حلم قد يتخيل عوالم وأشخاصاً فينسب إليها مشاعر وهي لا توجد عياناً في الواقع الفعلي، والأدب كله، إنشائه ونقده لا يعدو أن تتحكم فيه الرؤية الحالمة وتوجهه المشاعر والانطباعات الوجدانية المتقلبة.

واستناداً إلى هذا التصور يمكن القول: إن للسيد حافظ شخصيتين اثنتين: إحداهما بيولوجية ترابية، والأخرى كلامية فنية نحتت لها عالماً جمالياً ثم استقرت فيه بصورة أخرى غير الصورة التي هي عليها في واقعها.

إذا لم يكن أدب السيد حافظ ترجمة أمينة لمؤلفه ولا يعبر على وجه الحقيقة عن مقاصده ونواياه، فعلى أي شيء يدل؟ وما هي طبيعة الذات التي يعبّر عنها ويرسم ملامحها وأبعادها؟

والذي نخرج به من خلال تتبع ما وُجد في أعمال السيد حافظ الأدبية، أن لمتنه الأدبي علاقة بالوجود الإنساني، فهو خطاب

موجّه نحو كشف الإنسان والعالم، وموجّه أيضاً نحو الحقيقة والأخلاق، ومن ثم فوظيفته هي فهم الحياة بصورة أفضل ومن ذلك قوله: (لماذا يصر النقاد أن أسير على قواعد ثابتة في الكتابة..شهر رمضان جاي.. وأنا مفلس بس ربنا كريم..وكمان الدنيا حر..الواحد يروح فين.. والتكيف عطلان.....وحراس الحكومة العميقة موجودين.. وأنا كتبت ضدهم..أين أذهب يا إلاهي)[١].

ونقول بعبارة أخرى: عن المتن الأدبي عند السيد حافظ لا يعكس صورة مؤلفه وحده وإنما هو متن يجسّد ذاتاً حوارية، من طبيعتها أنها تجمع بين صوت المؤلف وصوت المتلقي في نص واحد وليس لأي منهما امتياز على الآخر، ومعنى هذا أن العمل الأدبي عند يقوم السيد حافظ على أساس قانون التواصل الذي يتحول فيه الأدب إلى "رسالة تواصلية" تتكون من مرسل ورسالة ومتلق، مع فارق أساس هو أن هذه الرسالة هي ذات طابع فني قوامه الحواري التفاعلي الذي لا يعرف الانغلاق والسكون، لأنه منفتح على سياقات متعددة ومتنوعة، مما يدل

---

(١) كابوتشينو: السيد حافظ، ص ٤٦.

على أن الرسالة الفنية التي تكون مصاحبة للعمل الأدبي لا يحددها سياق معين ولا تتحكم فيها ظروف الزمان والمكان، مما يجعل منها صورة لمتلق تجريدي تاريخي.

إن مما يدل على أن التلقي هو القيمة الجمالية الأكثر هيمنة وحضوراً عند السيد حافظ، هو الدور الوظيفي الذي كان يشغله المتلقي في أعماله الأدبية، لا فرق في ذلك بين أدب إنشائي وأدب وصفي نقدي، ففيهما معاً نجد حضوراً بارزاً للمتلقي ووظيفته في إنشاء العمل الأدبي وتفعيله، بدءاً من المتلقي الضمني وانتهاء بالمتلقي الفعلي.

فمن بين المفاهيم العامة الواردة عند السيد حافظ والمتعلقة بقضية المتلقي:

١ ـ حرصه على إبراز وجوده داخل نصوصه، وجعل المتلقي يقوم بعملية التخييل (احتجت أن أشرب فنجان كابتشينو لآن فقمت إلى المطبخ وجهزت الماء والحليب واكتشفت أن علبة الكابتشينو فارغة)، هنا جعل المتلقي يصنع أفق انتظار، فيتخيل القارئ للوهلة الأولى أن الحديث عن فنجان الكابتشينو مجرد حديث، لكن تحطم أفق الانتظار بإيجاد علبة فارغة طريقة مشوقة، كشف من خلالها السيد حافظ

بعض مظاهر الغش التي قد يتعرض لها الزبون عند شراء الشاي، وهو بذلك يستعين بالتلميح والرمزية، ويتجسد الثاني في التجاوب الغريزي للمتلقي وانفعاله مع أحداث النص، فيحدث لديه بموجب ذلك وقع جمالي يستجيب لـه طبعه وذوقه الفني، وهو ذوق تتحكم فيه عوامل كثيرة منها ما يعود إلى البيئة الثقافية والتاريخية، ومنها ما يعود إلى قواعد الجنس الأدبي الذي يمثل خيرة فنية توجه القراءة والتلقي الجمالي.

إن المتلقي عند السيد حافظ كان يساهم أيضاً في تكوين النص السردي وإنشائه ولاشك أن سردية النصوص في رواية كابوتشينو" تمّ بناؤها وفق صورة متلقيها الضمني، ومن طبيعة هذا المتلقي أن لـه صورتين مختلفتين: تتجسد الأولى في "المتلقي:- الجمهور" المنحدر من المرحلة الشفوية، غايته الحرص على رسالة جمالية تنقل عبر قناة صوتية يتلقاها بغريزته السمعية فقط، وهذا النوع من المتلقي تصوره بعض النصوص من الرواية، وتحمل جيناته الوراثية، أما الصورة الثانية فتتجلى في "المتلقي : القارئ" الذي يعتمد حاسته البصرية ونظره العقلي لقراءة النص وتأمله ثم إعادة كتابته

من جديد.

إن العنصر الأكثر دلالة على قيمة التلقي ووظيفته الفعلية في بنية العمل الأدبي هو التلازم القائم بين الإبداع والنقد في كل الأعمال الأدبية، ويمكن ترجمته إلى تلازم بين المبدع والمتلقي في بناء العمل ونشأته. إذ للمرء طاقتان: إحداهما مبدعة، مستنبطة ضاربة في عمق المجهول متجاوزة الأعراف والتقاليد الأدبية التي تتحكم فيها قواعد الجنس الأدبي. وأخرى قارئة ومتلقية وظيفتها القراءة والتهذيب والنقد تارة، والتنظير من خلال العمل الإبداعي تارة أخرى.

هاتان الطاقتان متلازمتان في كل الأعمال الأدبية عند السيد حافظ، إذ نجد في الأديب قارئاً ومتلقياً، وظيفته السرد والنقد حتى يألف القراء التعامل مع النصوص ولكي لا يسيئوا فهمها إذا كانوا لم يرقوا بعد إلى مرتبة القارئ الممتاز، وهذا شيء نلمسه في كتاب السيد حافظ النثرية والشيء نفسه نجده في نصوصه المسرحية أيضاً، ففي الكاتب ناقد خبير بالنصوص وأسرارها الفنية، فهو ناقد عندما يفكّر في روايته، وعندما يختار المعاني والألفاظ وذلك وفق منحى نقدي وجمالي جديد هو الذي كان يوجه قراءته لهذه الرواية في المرحلة الأخيرة

من حياته، وهو المنحى نفسه الذي يكمن خلف شعرية الرواية ولعل هذا ما دفع السيد حافظ إلى استعمال الملاحظات في هذه الرواية ، يوضح فيها معالم المنحى الفني الذي سلكه في كتابة نص سردي جديد يقوم على شعرية المكتوب بدل شعرية المنطوق، التي تقوم على نصوص اللذة وتتوجه إلى متلق ذي ذوق وجداني محض، ومن ذلك قوله : (في العصر العباسي الأول كان عشرة من أهل العلم والأدب.. أهل الفصاحة والحضارة يجتمعون مع بعضهم أمام هارون الرشيد،....يتناقلون الأخبار، في جو من المودة والألفة، حتى لا يخطر على بال الرائي أن بينهم ذلك الاختلاف الشديد في دياناتهم ومذاهبهم)[1]، والمتمعن في النص لا يجد علاقة بين ما جاء في المتن مع هذه الملاحظات دوما، لكنها قد ترتبط بها من خلال لفت انتباه القارئ إلى مثل هذه الملاحظات حتى يستفيد منها، أثناء الشعور بمتعة القراءة والولوج في عالم الحدث السردي الذي تقوم عليه الرواية.

وتعد رواية "كابوتشينو" نموذجاً للعمل الفني الذي يجسّد

---

(١) كابتشينو: السيد حافظ، ص ٦٩.

التلازم بين شخصية الكاتب وشخصية "المتلقي الناقد" في تكوين النص الروائي، أو نقول بتعبير آخر: إنه يجسد التفاعل بين الكتابة والقراءة على أشد ما يكون التبادل والتفاعل.

لقد أسعفتنا مثل هذه القضايا للقيام بدراسة المتن الأدبي عند السيد حافظ ، وذلك في علاقته "بالأنا" التي تتحول من "أنا" المرسل إلى "أنا" المتلقي، ولها يتحول العمل الأدبي كله إلى رسالة فنية تنسلخ من سياقها الخاص إلى سياق أكثر شمولية.

ونتيجة لذلك جاءت هذه الدراسة منصبة على علاقة التواصل والتفاعل التي تحصل بين النص والمتلقي وفق نظرية التواصل المبنية على عناصر التواصل اللغوي: المرسل والرسالة والمرسل إليه.

ولقد بدا لنا قبل الخوض في الحديث عن علاقة النص بالمتلقي من خلال المتن الأدبي عند السيد حافظ، أن نمهّد لذلك بفصل نظري يعرض لقضية التجاوب بين النص والمتلقي، وما يترتب عن ذلك من وقع ومتعة جمالية تتمكن من النفوس تمكناً عجيباً يدفعها إلى إبداع القراءة التي يكتمل بها كيان النص ويتجدد بها تعامل الناس معه، والفكرة نفسها هي التي أسست عليها نظرية التلقي التي كانت محور الدراسة.

وقد خصصناه لدراسة القضايا التي اهتمت بها مدرسة "كونستانز الألمانية" وخاصة عند ياوس وإيزر وذلك مثل مفهوم أفق الانتظار، ومفهوم المسافة الجمالية، ومفهوم المتلقي الضمني والواقع الجمالي، وكلها مفاهيم ذات صلة بنظرية القراءة والتلقي الجماليين.

أما العناصر التي تشكل بؤرة هذه الدراسة، فقد كانت الغاية منها الاهتمام بوظيفة المتلقي وعلاقته بالنص الأدبي، وذلك من خلال المتن الأدبي عند السيد حافظ ، الذي لم نكن نميز فيه بين ما هو إبداعي وما هو وصفي نقدي، ويرجع السبب في ذلك إلى أن السيد حافظ نفسه قد نحى هذا المنحى الفني الذي كان يجمع بين التجربة الإبداعية والتجربة النقدية في نص واحد يمكن أن نسميه "النص الجامع"، ومعناه أن الإبداع الأدبي قد يتحول إلى نقد ضمني، كما أن النقد الأدبي يصير بدوره إبداعاً في حالة انتظار.

اهتم السيد حافظ "بالمتلقي الخبير" في علاقته بالنصوص السردية، وقد تمّ فيه التركيز على بعض القضايا التي لها صلة بجانب التلقي الفعلي وممارسة النص عن السيد حافظ مثل قضايا التلميح والتشفير السردي، والتداول العفوي للرواية،

ويبدو أن السيد حافظ قد اهتم بتمحيص الروايات المختلفة التي كان يمعن فيها النظر فاحصاً مدققاً، تساعده في ذلك خبرة فنية وعلمية بالأدب واسعة، والتي كان من نتائجها تجديد الرواية العربية وذلك وفق أصول منهج دقيق قوامه الضبط والدقة والتمحيص أرسيت دعائمه الأولى في بداية الكتابة.

أما الاهتمام بجمالية السرد وأثره في إحداث الوقع الجمالي عند المتلقي الانفعالي الذي كان يتميز بحس غريزي نابع من سياق ثقافي كتابيي تستهويه أيقونية الصورة التخييلية أكثر مما تعزيه خطية الكتابة.

ومن خلال رواية كابتشينو برزت الإكراهات الفنية والجمالية التي يفرضها المتلقي على النص فيجيء حاملاً لبعض الجينات الجمالية الوراثية، وبذلك يغدو النص صورة أيقونية لملامح هذا المتلقي الذي يسكن النص ويندس في بنية الغياب، ولقد تبين لنا من خلال دراسة نصية وجود نوعين من المتلقي الضمني خلف النص السردي عند السيد حافظ، لكل واحد منهما خصائصه الأسلوبية التي تجسد بنيته الذهنية وطبيعته التكوينية.

مدخل

كابتنشينو...حكاية الروح
روح الحقيقة...
نبض الحياة... الحياة الأخرى

كابتشينو هي أحدى سلسلة روائع الأدب العربي، المصري، وهي جزء من مشروع سباعية :

" قهوة سادة ، كابتشينو ، ليالى دبى ، شاي أخضر و شاي بالياسمين ، كل من عليها خان ، حتى يطمئن قلبى ، ما أنا بكاتب ، لو لم أعشقها ... "
للمبدع السيد حافظ

وهي مجموعة تمثل مواطن الابتكار لدى السيد حافظ، المتميز، المغاير الذي يمل من التقليد والتكرار، فيبدع في رواية – كابتشينو – التي تدعو للتحرر و الإنعتاق من قيود العادات والتقاليد، الإنعتاق من سلاسل الأعراف التي تنصهر تحت لواء العبودية، هي مجموع الأحاسيس والرغبات بالتغير والتطوير، أمنية لتحقيق كل ما هو أجمل من الواقع المعاش.

وقد سماها الكاتب، بحكاية الروح، فالروح فيها غير مستقرة، مرتحلة متنقلة، متنوعة، فالروح لا تسكن جسدا واحد، بل في

كل جسد مشابه للأخر"تناسخ الأرواح" : « كان يا مكان روحك الجميلة في جسد بنت اسمها نور»[١]، رغم اختلاف الأزمنة والأمكنة، روح تعود لزمن فرعون وموسى، روح تنتقل عبر الزمان، لترسم مشاهد حكايات عجائبية مثيرة، امتزجت فيها شخصيتين، وقد برزت سمة اشتركت فيها الشخصيتين وهي حب الحكاية، وهذا ما يجعلنا نقول أن بداية السيد حافظ كانت موفقة:« قلت أن نور روحي الثانية »[٢]، فقد استطاع أن يحقق النص التفاعلي، ويصنع التشويق فيه، فالحكاية الأولى تثير في القارئ الفضول الذي لا يكتمل، وذلك من خلال ولوجه لعالم الحكاية الثانية التي تأخذ لأغوار زمن بعيد، فيخلق في ذهنه مشاهد عجائبية، خارقة، ويعيش في زمن غير زمنه، يشاهد وقائع قريبة من واقعه: كأن شخصه انفلت من الزمن الحاضر ليسافر لزمن موسى وفرعون.

والتوفيق في رصد صفات كل من نور وسهر، حقق الصورة

---

(١) السيد حافظ: كابتشينو، مركز الوطن العربي رؤيا للنشر، القاهرة، ط١، ٢٠١٣، ص ١٧.

(٢) السيد حافظ: كابتشينو،مركز الوطن العربي رؤيا للنشر، القاهرة، ط١، ٢٠١٣، ص ١٧.

الذهنية التي يريد أن يرسمها في ذهن المتلقي، فيستفزه ويثيره، وبالتالي يعمل هذا المتلقي على إيجاد التشابه التام الذي يصنع رحلة روح من جسد لجسد آخر يعيش في زمن آخر.

فسهر امرأة حالمة لا تكتفي بالعش الذي يؤويها، خيالها مسافر عبر الأزمنة والأمكنة، محبة للسفر والترحال، « أرغب في السفر... رؤية العالم»[١]

لاشيء يمنع سهر من السفر... لا العشق ولا الرجال، هي أنثى ترغب في أن تمسك بالقمر وقمة الجبل، وأن تعشقها كل الكائنات الأرضية والسماوية.. ألم يمنحها الله جمالا وجسدا وعطرا لم يمنحه ألا لقلة من النساء..»[٢]، عشقها للأستاذ كاظم تحكيه لخالتها شهرزاد كحلم لم يكتمل، أيقضها منه زواجه بوردة، لكن كاظم عاشق، متوجه بسؤله للسماء، راجيا من المولى تحريره، حريته من حب وعشق سهر، انعتاقه من سجن وردة، هروبه من جلاد أعراف القرية وتقاليدها، التي تشك حتى في خلوته بخالقه في الجبل، فصهره يظن أن لكاظم وكرا للنساء

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٢.
(٢) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

مثل وكره، كل واحد يخشى على بناته مما يفعله هو ببنات الناس.

شهرزاد تقول لسهر أن نور روحها الثانية، ... وتصف نور بصفات تشوق القارئ لرؤيتها فتقول: نور بنت ١٧ عاما طولها ١٦٥ سم..نهداها ناهضان في شموخ وكبرياء... نور تشغل العقول لكل من شاهدها من الرجال... نور ليست أنثى بل غصن من ياسمين تفوح عطرا في سيرها...[١] نفس صفات سهر: ألم يمنحها الله جمالا وجسدا وعطرا لم يمنحه إلا لقلة من النساء...[٢] ... نور يتعلق قلب الشباب بها وهي لا تتعلق بأحد من شباب عشيرتها بل قلبها معلق بشاب لا يعرف أنها تعشقه، حب من طرف واحد، هو قلب نور.[٣]

كذلك بالنسبة لسهر فهي:... ذات يوم ستجعل الرجال ينهارون تحت قدميها.. يبكون ..يتوسلون.. أن يتحسسوا كفها.[٤]

وهكذا تؤكد شهرزاد أن نور هي سهر بروح واحدة تنتقل بين

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٧.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٢.
(٣) المصدر نفسه، ص ١٧.
(٤) السيد حافظ: كابتشينو، ص ١٢.

الأزمنة يجمع بينهما الجمال الذي وهبه الإله آتون ذات صباح وهو يمر ببيت نور، فتجسدت آية من الجمال، وكمال الطبيعة التي أعطتها زرقة في العينين استمدتها من السماء، وأعطتها الشمس بريق لون شعرها الأصفر، فأضاءت الدنيا، ودنيا أبيها على الخصوص: .. نور شمعة في حياة أبيها[١]

نور عبرانية، ومحب شاب فرعوني – مصري – وهذا ما جعل نور تشعر بالضيق من مجتمع يرى أفضلية المصرية على العبرانية، كيف لمجتمع أن يفرق بين شاب وفتاة: تحلم بعناق محب، أن يعانقها ويلقي بها على أوراق الزيتون، ويطفئ حرارة جسدها في الليل.. محب هو الرجل الذي ترتعش حين تراه دون كل الرجال الآخرين...[٢]

نور تحب مصر، وتقول أنها مصرية ولا تحب أن تقول أنها غير مصرية أو إسرائيلية أو عبرانية ... نور مصرية المولد واللغة وتجيد اللغة الهيروغليفية المصرية.. تقول أنها ترتبط

---

(١) المصدر نفسه، ص ٢١.
(٢) السيد حافظ: كابتشينو، ص ٢١.

بكل شيء في مصر الهواء والنيل والمعابد وموسى لأن أباها يحبه.[١]

إن العشق جعل منها فراشة ترفرف حين تراه... لكنها في دوامة: من أين لي الشجاعة حتى أصل إليه..؟[٢]

لنور جرأة أذهلت بها غيرها من النساء، جرأة مؤمنة بانتمائها لمصر، لكن أعراف المجتمع أيقظتها من حلمها الجميل، مجتمع يفرق بين المحبين، يقيدهم بسلاسل الأعراف، ويحرمهم العيش في كنف الحب، ويرغمهم على البعد والرحيل.

إنها الرغبة في الهروب من موطن الذكرى، فكاظم يرحل بعد فشل حبه بسهر، وارتباطه الجبري بوردة، سهر تتزوج وترحل للإمارات، تفشل محاولات نور، وينهزم الحب أمام صراع ديني بين الإيمان والكفر.

أعراف لم تتغير عبر العصور، بل تجذرت، وتأصلت حتى صارت جزء لا يتجزأ من حياة البشر.

تقاليد تنطوي تحت لواء العبودية المقدسة، ينقلها السيد حافظ

---

(١) المصدر نفسه، ص ٢٣.
(٢) المصدر نفسه، ص ٢٣.

من خلال شخصيات تخيلية، ألبسها عباءة التاريخ والماضي، الذي ترتحل فيه روحه الغاضبة، الكارهة لمجتمع، لا يقد الحياة لأبنائه، مجتمع يفضل أن يدفن كل طموح، وتفكير في غد أجمل، يسافر عبر الزمن، ويأخذ معه القارئ إلى الماوراء، في رحلة لعصر موسى وفرعون، من خلال نص مستفز.

والمقصود بالنصّ المستفز، ذلك الذي يثير في القارئ نوعا من الفضول والرَّغبة في اكتشاف عوالمه الغرائبية، التي وإن كانت تُقدّم له بواسطة اللغة، فهي تشكل تجاوُزا لها، لأنها تقول ما لا تقوله اللغة.

فخاصية الأدب- كما يقول تزفتان تودوروف– "هي أن يذهب إلى الماوراء، وإلاّ لن يكون ثمة داعٍ لوجوده[1] ممّا يدعو القارئ إلى تجاوز ظاهر النصّ والكشف عن أسراره الكامنة عن طريق التأويل، الذي يأتي نتيجة ما سمّاه تودورف بـ " تردّد القارئ[2] وقد كان السيد حافظ مدرك لقيمة هذه الخاصية في الأدب، وهذا ما ضمن لرواية كابتشينو أن تكون إبداعا

---

(١) تزفتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص:٢٧

(٢) المرجع نفسه، ص:٢٨.

بمعنى الكلمة و نجاحها المتميّز هو قدرتها على التخييل ، الخوارق الأسطورية المتضمنة لها، و عظمة المشاهد و روعتها، و حيث إنها كانت خارجة عن التقليد الأدبي ... استفزت المتلقي وأثارته.

إنَّ قيمة نصوص كابتشينو، تكمُن في أنّها تتجاوز حدود اللّغة، لتخلق عند القارئ نوعا من "الاستفزاز" تدعوه إلى تغيير عاداته في التلقي، والتعامُل مع عالم النص الذي يمتزج فيه الواقعي بالخيالي والذي يسافر به من زمن للأخر(سفر الأرواح بين الأزمنة).

التفاعل النصى:

من مظاهر الروعة والفنية المبتكرة، التي تميزت بها رواية كابتشينو ما سماه سعيد يقطين بـ التفاعل النصي(١)، أو ما عبرت عنه كازانوفا- في كتابها السالف الذكر- بـ"الوحدة الزخرفية في البساط"(٢) Le motif dans le tapis.وكلٌّ من الدَّارسَيْن يتفق على أن قيمة النص تتحقق، من خلال قَبوله

---

(١) سعيد يقطين: الكلام والخبر، المركز الثقافي العربي- ط:١،١٩٩٧،ص:٥٠.

(٢) باسكال كازانوفا: الجمهورية العالمية للآداب- ترجمة: أمل الصبان- المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة- ط:١، ٢٠٠٢، ص ص:٩-١٠).

التفاعل مع نصوص من جنسه؛ أي أن التفاعل يكون خارجيا بين النصوص » هو تفاعل مزدوج يتراوح بين:

تفاعل خارجي: بين (النص الأكبر)، وبين عدد من النصوص المنتمية إلى جنس الحكاية من جهة، وبينها وبين نصوص مستلهمة منها أو نصوص أخرى تنتمي إلى أجناس مختلفة من جهة ثانية (قصة موسى وفرعون)

تفاعل داخلي: وهو أحد مظاهر التناص الذي يمكن القول إنّ كابتشينو تميزت به كخاصية بارزة، والمقصود بالتفاعل الدّاخلي تفاعل (النصوص الصغرى) فيما بينها، وترابطها، بشكل لا يكاد يُشعر القارئ بالانتقال من حكاية إلى أخرى، بالرُّغم من اختلاف مضامين هذه الحكايات (سهر وكاظم) (نور ومحب). فصوتُ شهرزاد حاضر في حكاية نور ومحب إلى جانب صوت والد نور في حكاية موسى وفرعون، وصوت الكاتب حاضر في كل الحكايات، مع حرصه على إثارة وتشويق المتلقي (سهر في الحكاية الأولى)، (نور في الحكاية الثانية) ينعكس ذلك على القارئ باعتباره متلقيا – من الدرجة الثانية- للخطاب، مما يخلق تفاعلا عجيبا بين الحكايات مجتمعة،

ويضعنا أمام نصّ متناسق وبناءٍ بالغ الدّقّة والإتقان، بحيث لا يمكن الحديث عن نصٍّ من هذه النصوص الصغرى، إلاّ في علاقته بالنصوص الأخرى، باعتبارها وحدات زخرفية تتمازج فيما بينها لتُشكِّل البساط الضام لها، وهو: رواية كابتشينو. وتعتبر رواية كابتشينو نصا أدبيا فيه إبداع وتفنن، وقدرة عجيبة في الانتقال من مشهد للأخر يجعل المتلقي ينتقل بين عوالم مختلفة متشوقا لمشاهدة الأحداث الذي يرسمها السيد حافظ في مخيلته، بعد أن استفزه وأثاره، ثم جعله مشاركا في عالم الروحانية البحتة، وبهذا تشكل الرواية: "وحدة من الوحدات الزخرفية المُكوِّنة للبساط الضام لمختلف الروائع العالمية وهي: المشهد العالمي للأدب، الذي يُعتبر- في نظر كازانوفا - شرطا أساسيا لوجود العمل الأدبي نفسه؛ فهي ترى أنَّ " الأعمال الأدبية لا تظهر في تفرّدها إلاّ اعتبارا من مجمل الهيكل الذي سمح بظهورها، فكلّ كتاب كتب في العالم وتمّ الإعلان عنه بوصفه أدبيا هو جزء ضخم من الخليط الضخم للأدب العالمي بأسره".[1]

(١) - باسكال كازانوفا- الجمهورية العالمية للآداب- ترجمة: أمل الصبان، ص ١١.

ومادامت الفكرة المركزية التي انشغلت بها هذه الدراسة تنصب حول الوقع الجمالي الذي يحدثه العمل الأدبي عند السيد حافظ في المتلقي، فإن ذلك يستدعي الاستئناس ببعض المفاهيم التي اشتغلت بها نظريات التلقي والتجاوب الجمالي وخاصة عند أصحاب مدرسة "كونستانز الألمانية"، وبما أن نظرية التلقي هي في الأصل منهج مرن ومنفتح على مصادر معرفية متنوعة وعلى عدة مناهج، فهذا يعني أن المنهج المتبع في هذا البحث يميل هو نفسه إلى المرونة وذلك باستقاء بعض المفاهيم من تيارات أخرى للاستئناس بها في هذه الدراسة.

ومن بين ذلك مثلاً المفاهيم التي تنتمي إلى المدارس البنيوية والشعرية والسيمولوجية كما تجسدت في أعمال بارت وكريستيفا وتدوروف وبنفنيست ويوري لوتمان وريفاتير وجيرار جنيت.

جمالية تلقى النص:

لقد وضع ياوس وإيزر رائدا مدرسة كونستانز الألمانية هيكلاً نظرياً لما يسمى بجمالية التلقي وهي نظرية توفيقية تجمع بين جمالية النص وجمالية تلقيه، استناداً إلى تجاوبات المتلقي وردود فعله باعتباره عنصراً فعالاً وحياً، يقوم بينه وبين النص

الجمالي تواصل وتفاعل فني ينتج عنهما تأثر نفسي ودهشة انفعالية، ثم تفسير وتأويل، فحكم جمالي استناداً إلى موضوع جمالي ذي علاقة بالوعي الجمعي[1]، يعني أن القيمة الجمالية عند مدرسة كونستانز ليست وقفاً على العمل الفني منعزلاً، كما أن النص الرسالة ليس الحدث الوحيد الذي يجسد هذه القيمة، فهناك أيضاً تفاعل المتلقي وردود فعله إزاء الرسالة، حين يتأملها ويشرحها ثم يحقق قيمها الجمالية في شكل موضوع جمالي، يكون متجذراً في الوعي الجماعي أكثر من الوعي الذاتي.

استطاعت جمالية التلقي أن تميز تبعاً لجان موكاروفسكي انجاردن بين العمل الفني باعتباره رمزاً دالاً يتكون من شيء حسي، وبين عمل يكتسي صبغة موضوع جمالي يتولى المتلقي تحديده وتعيينه من خلال تفاعله مع العمل ـ الشيء، ومن ثم

---

(١) يختلف هذا المفهوم عما يسميه ويليك وأوستين بعلم نفس القارئ، وهو علم يهتم بفاعلية العمل الفني أكثر مما يهتم بالقيمة الفنية. وفي ظل هذا المفهوم كانت جودة الشعر مثلاً تقاس بالرعشة التي يثيرها في عمودنا الفقري كما اقترح ذلك هاوسمان. أما جودة المأساة فتقاس بكمية الدموع التي يسفحها المشاهدون كما تقول بذلك نظرات القرن الثامن عشر. كما أن نوعية الملهاة تحدد انطلاقاً من عدد ضحكات الجمهور. (نظرية الأدب، ص: ١٥٤).

نكون إزاء عملين اثنين: العمل ـ الشيء في مقابل العمل ـ الموضوع، ينظر إلى الأول باعتباره علامة سيميولوجية حسية، تحيل على السياق الكلي للظاهرة الاجتماعية الخاصة بوسط معطى، في حين ينظر إلى الثاني بوصفه موضوعاً جمالياً يكون في شكل معنى دلالي، يولده المتلقي من خلال ما هو مشترك في الوعي الجماعي، وأن هذا الموضوع يكون متضمناً في العمل الشيء الذي يرتبط بذوق جماعي لإثبات لـه ولا استقرار بمعنى أن العمل الشيء قد يتعرض "إذا ما انتقل في المكان أو الزمان إلى تغيّرات في هيئته وبنيته الداخلية(١). ثم ينعكس ذلك على الموضوع الجمالي، فيخضع هو الآخر لتحولات وتغيّرات؛ أو إلى إعادة الترتيب في سلالم قيمه الفنية تقديماً وتأخيراً. مما يفهم منه أن العلاقة بين العمل ـ الشيء والعمل ـ الموضوع هي علاقة جدلية وانعكاسية شرطية.

يستند الأساس النظري لجمالية التلقي إلى مرجعية ذات مصادر معرفية متنوعة. مما يجعل منها منهجاً منفتحاً غير منغلق ولا نهائي، ؟ تتعدد فيه الأصوات وتتحاور على الرغم من اختلاف

---

(١) الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية، جان موكاروفسكي، ضمن كتاب "مدخل إلى السيميوطيقيا" الجزء الثاني، ص: ١٢٤.

مشاربها. ويتجلى انفتاحه ومرونته في قدرته على المزج والتركيب بين تيارات مختلفة ومتباينة توجد في مقدمتها الأستطيقا التقليدية ممثلة في فلسفة كانط وهيجل، إلى جانب فينومينولوجيا هوسرل وانجاردن وريكور، ثم فلسفة هيدغر وامتداداتها الهرمينوطيقية كما تمثلها كادامر، زيادة على الماركسية الجديدة كما جربت عند بنجمين (W.Benjamin) ولوكاتش وكولدمان؛ وخاصة عند مدرسة فرانكفورت (أدورنو، هابرماس)، يضاف إلى ذلك الأبحاث الشكلانية لمنظري حلقة براغ (موكاروفسكي وفوديكا)، وما تفرع عن ذلك من مدارس بنيوية وبلاغية كما تجسدت في أعمال ليفي ستروس وبارت والبلاغة الجديدة.[١]

إن تنوع وغنى المصادر التي نهلت منها جمالية التلقي ليفسر بوضوح طابع المرونة، الذي ميزها بوصفها منهجاً سجالياً يقوم على مبدأ الحوارية؛ ومناقشة المناهج الأخرى، مع ما يقتضيه ذلك من نقد وتجريح لبعض آلياتها وتجاوز لبعضها الآخر. ويوضح يوس أن الغاية من جمالية التلقي هو إخضاع

---

(١) مقدمة ستاروبنسكي لكتاب يوس
Pour une esthetique la re`ception” ed. Gallimard, P.8.

التجربة الجمالية لقوانين الفهم التاريخي، دون أن تدعي أنها نموذج بل إنها ليست "إلا تفكيراً جزئياً قابلاً لأن ينضم إلى مناهج أخرى ويكتمل بها"(١)

إذا كان ياوس وإيزر يجمعهما أساس نظري مركزي، ويشتركان في مفاهيم كثيرة بحكم توحّد مصادرهما وغايتهما، فإنهما أيضاً يختلفان في طريقة تحليلهما للعمل الأدبي؛ وفي الفرضيات التي انطلق منها كل واحد، وبذلك "يمكن تقديم يوس بصفته المنظر الذي طور التلقي بوصفه ظاهرة تاريخية معيارية ذات طابع يعلو على الفردية"(٢)، وقد تأثر في ذلك بحلقة براغ، وخاصة بتصورات جان موكاروفسكي. ويصرح يوس نفسه حين يتحدث عن تحقيق العمل الفني وتعيينه أنه لا يستعمل ذلك بالمعنى الذي قيده به رومان انيغاردن. ويعني به سد فجوات العمل الخيالي وإتمام نواقصه وثغراته، وتحديد ما بقي غير محدد في بنيته التخطيطية، وإنما يستعمله بالمفهوم الذي ورد به في النظرية الجمالية لبنيوية براغ، تلك التي تشير إلى أن المعنى الأدبي لا يعرف الثبات؛ بل هو في حركة وتطور

---

(١) "Pour une esthe`tique de la re`ception", Jauss, P. 244.

(٢) نظرية اللغة الأدبية، خوسيه ماريا، ص: ١٢٨.

مطّردين، يتجدد كل مرة في كل بنية عمل؛ وذلك بتجدد موضوعه الجمالي تبعاً لتغير وتطور شروط تلقيه التاريخية والاجتماعية[١]. أما أيزر فقد كان اهتمامه منصباً أكثر على العلاقة بين مكونات النص الداخلية وبين التلقي والقراءة بصفتهما فعلاً إبداعياً، "يكوّن أو يولّد الدلالة النصية التي لا تقدم إلا على أنها نتيجة للحدث المتبادل بين الإشارات النصية وأفعال كفاءة القارئ"[٢].

هكذا إذن تمثل القراءة في نظر إيزر بنية الفعل فهي التي ترفع انغلاق النص وتملأ فراغه؛ وتصوغه في شكل كلام؛ ثم تعيده إلى قلب التواصل الحي[٣]. بمعنى أن فعل القراءة هو الذي يجعل النص مفتوحاً، قابلاً لإعادة الإنتاج، يملك قدرة أصيلة على استعادة ذاته بشكل متجدد؛ وذلك من خلال عمليتي التفسير والتأويل. ويبدو أن اهتمام إيزر بقضية القراءة والتفسير بوصفهما إبداعاً للمدلول، هو ما جعل نظريته أكثر ارتباطاً

---

(١) Pour une esthe`tique de la re`ception, Jauss, p.213

(٢) نظرية اللغة الأدبية، ص: ١٣٢.

(٣) النص والتأويل، بول ريكور، ترجمة منصف عبد الحق، العرب والفكر العالمي. ع٣، س ١٩٨٨. ص: ٤٣.

بالاتجاه الظاهراتي وبهرمينوطيقا انجاردن على وجه الخصوص.

ياوس:

تشغل فكرة الجمال حيزاً واسعاً في جمالية التلقي عند ياوس، وتحظى باهتمام كبير. ويرجع السبب في ذلك إلى كونها العنصر الأكثر بروزاً وإثارة لانتباه المتلقي بما يحدثه من وقع وأثر. إلا أن اهتمام ياوس بهذه الفكرة يختلف عما كان سائداً في الدراسات الجمالية التقليدية، وذلك بتوكيده على الطابع التواصلي الجمالي الأدب، مما يقتضي إخراجها من النظرة التاريخية التحنيطية التي ظلت تخضع لها منذ أمد طويل، ليتم إدماجها ضمن نطاق عملية تواصلية، يؤطرها وسط معين؛ وظرفية تحدد زمانها ومكانها، ولا تكتسب هذه العملية دلالتها الكاملة إلا في علاقتها بهذه العناصر.

فانطلاقاً من هذا المبدأ نظر ياوس إلى الجمال لا بوصفه فكرة مجردة ومثالية، وإنما بوصفه وسيلة للتواصل تربطها بمحيطها وحالها وزمانها علاقة تأثر وتأثير. وهذا ما جعله يستند إلى مفهوم بودلير عن الجمال ويتبناه. وكما هو معلوم فقد انطلق بودلير في تعريفه للجمال من رفض التصورات المثالية، ومن

بينها تصور ستندال الذي يقوم على الربط بين الجمال والتبشير بالغبطة والسعادة.

لقد أخطأ ستندال يقول بودلير ، حين أخضع كلياً الجمال لمثالية السعادة، التي لا يمكنها أن تتغير.

إن طبيعة الجمال لا يمكن حصرها إلا في واقع مكاني، وربطها بالموضة (La mode)، أو بسلوك وشهوات بشرية في حقبة محددة.[١] لقد تبنى يوس هذا المفهوم واتخذه قاعدة تحدد نظرته إلى الجميل، وهي نظرة تمزج الجمالي بالتاريخي؛ والخالد بالوقتي أو الآني. وأن ما نلاحظه من جمال في الموضة ليس هو الجمال الخالد، وإنما هو تصور الناس للجميل في مكان وزمان ما، ومن ثم فلا يمكننا أن ننظر إلى حقبة تاريخية بعينها بأنها تمثل القدم مقابل حداثة أو جدة ما، بل إن كل جدة تصبح قدماً فيما بعد. وبهذا الفهم تتخذ فكرة الجمال شكل سلسلة لا تنتهي، تجمع بين الاستمرار والتجدد، مما يؤكد وجود وجهين لجمالية الأدب، وجه خالد مستمر، وآخر متجدد ومتغير[٢]. وهكذا يصبح تجديد بودلير للجمال نواة أقام ياوس على أساسها

---

(1) Pour une este`tique de la re`ception”, Jauss, p. 244.

(٢) نفسه: ص: ١٩٨.

نظريته حول التلقي استناداً إلى مبدأين أساسيين هما: التلقي الأدبي وأفق الانتظار، وعنهما تفرعت مجموعة من القضايا كونت المهاد النظري الذي قامت عليه جمالية التلقي عند ياوس، وهذا ما نسعى الآن إلى تفصيل القول فيه:

التلقى الأدبى:

يلح يوس على التلقي إلحاحاً شديداً، نظراً لأهميته في الدراسات الأدبية، وتأتي أهميته مما يضمنه للأدب من استمرارية، وذلك عبر تداول مجموعة من القيم الجمالية، تشكل مجتمعة موضوعاً جمالياً يكتسب صفة نموذجية يتداولها المتلقون ويتفاعلون معها عبر سلسلة زمنية متواترة، إلى أن تفقد قيمتها وتصبح عاجزة عن تقديم أجوبة وحلول لمشاكل عصرها، وبذلك يتم نبذها والتوجه نحو نموذج جديد يحل محل النموذج الأقدم(١).

وبناء على فكرة التلقي يقترح ياوس تصوراً جديداً عن تاريخ الأدب، يختلف عن التصور السائد الذي كان يهتم فقط بإنتاج

---

(١) نظرية التلقي، روبرت هولب، ص: ٤٠.

الأعمال ووصفها دون مراعاة مقام التلقي، على الرغم من مكانته الإستراتيجية في الدراسات التاريخية. يقول ياوس موضحاً ذلك: "إن تاريخ الأدب سلسلة من التلقيات والانتاجات الجمالية تتم من خلال تحقق نصوص أدبية من قبل القارئ الذي يقرأ والناقد الذي يتأمل والكاتب نفسه المدفوع بدوره إلى الإنتاج"(١).

إن وظيفة تاريخ الأدب عند ياوس تتجلى في تتبع التحولات والتطورات التي تطرأ على التلقي الأدبي بخلاف الدراسات السابقة التي كانت تنظر إلى تاريخ الأدب بصفته تاريخاً للمؤلفين والمؤلفات فقط، وإغفال أو اضطهاد الذين يتلقون الأدب ويمنحونه التداول والرواج، وهم القارئ أو المستمع أو المشاهد المتأمل. "ذلك أن الأدب والفن لا يصير صيرورة تاريخية ملموسة إلا بواسطة تجربة أولئك الذين يتلقون المؤلفات ويتمتعون بها، ويقومونها. ومن ثم يعترفون بها أو يرفضونها، يختارونها، أو يهملونها فيبنون تبعاً لذلك تقاليد، بل إنهم يستطيعون بصفة خاصة أن ينهضوا من جهتهم بالدور

---

(1) Pour une este`tique de la re`ception”, Jauss, p.48

النشيط المتمثل في الاستجابة لتقليد ما، وذلك بإنتاج مؤلفات جديدة. إن اهتمام يوس، على هذا الوجه، بالمتلقي الذي يستجيب للمؤلف "ويحينه" يربط فكر "يوس" بأفكار سابقة أرسطيه وكانطية، ذلك أن أرسطو وكانط كانا الوحيدين تقريباً اللذين استطاعا في الماضي إقامة جمالية تأخذ أثر الفن في المتلقي بعين الاعتبار بصورة منهجية"(١).

إن ياوس يطالب بتاريخ للأدب قائم على أذواق المتلقين وعلى ردود أفعالهم، مما يجعلنا إزاء تاريخ يستكشف سيرورة التلقي ويهتم بتاريخ الذوق والتطورات التي تتعرض لها التربية الذوقية. وهنا يلتقي ياوس مع الاقتراح الذي قدمه ليفين شوكنج، ويؤكد فيه على أن فهم تاريخ الأدب رهين بدراسة الذوق في علاقته بروح العصر، وما يطرأ على ذلك من تغيرات وتطورات عبر الزمن داخل المجتمعات أو فيما بين الحضارات. لقد كتب شوكنج قائلاً: "ما الذي كان مقروءاً في زمن بعينه لدى الطبقات المختلفة في الأمة، ولماذا كان مقروءاً، هذا ما

---

(١) تقديم جان ستاروبنسكي لكتاب ياوس، دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع٦، س ١٩٩٢، ص:٤١.

ينبغي أن يكون السؤال الأساسي لتاريخ الأدب"(١).

ويفترض ياوس أن تجديد علم تاريخ الأدب يمر أولاً عبر هدم الآراء والأفكار التي تقوم عليه الموضوعية التاريخية التي تفصل بين المؤلف ـ الناقد ـ القارئ، وتنظر إلى الأدب نظرة أحادية، إما في علاقته بمؤلف ينتمي إلى بيئة ينشأ فيها الأدب إما انعكاساً لهما كما يقول بذلك المنهج التاريخي والنفسي؛ وإما منعزلاً في بنية نصية كما يرى المنهج الشكلاني والمنهجان معاً يغيب فيهما القارئ، مع ما له من وظيفة تداولية تساهم في صيرورة العمل وفي تقبله، يقول يوس متحدثاً عن جوانب النقص في هذين المنهجين: "إن المنهجين معاً يضربان صفحاً عن القارئ ودوره الخاص، الذي يجب على المعرفة الجمالية والتاريخية أيضاً أن تعيره الأهمية، فإليه في المقام الأول وجه العمل الأدبي.

إن الناقد نفسه الذي يحاكم عملاً جديداً، والكاتب الذي يتصور عمله في علاقته مع نموذج سابق إيجابياً أو سلبياً، ومؤرخ الأدب الذي يضع عملاً أدبياً ضمن حقبة وتقاليد ينحدر منها

---

(١) نظرية التلقي، روبرت هولب، ص: ١٣٩.

لكي يدرسه تاريخياً. كل هؤلاء أيضاً قراء أولاً، قبل أن تقوم بينهم وبين الأدب علاقة تأملية تصير بدورها منتجة. فضمن ثالوث يتكون من المؤلف والعمل الأدبي والجمهور (المتلقي)، فإن هذا الأخير ليس عنصراً بسيطاً وسلبياً ذا رد فعل مكرر سلفاً، بل إنه يتحول بدوره إلى طاقة تساهم في صنع التاريخ، وإن حياة العمل الأدبي ضمن هذا التاريخ لا يتم إدراكها دون المشاركة الفعالة لأولئك الذين وجه إليهم هذا العمل. فوساطتهم هي التي تعمل على إدخال العمل في الاستمرارية المتحركة للتجربة الأدبية التي لا ينقطع أفقها عن التغير، حيث يحدث الانتقال باستمرار من التلقي السلبي إلى التلقي الإيجابي، من القراءة البسيطة إلى الفهم النقدي، من النموذج الجمالي المسلم به إلى مجاوزته عبر إنتاج جديد.

إن تاريخية (Thistoricite) الأدب وطبيعته في التواصل تتضمنان علاقة تبادل وتطور بين العمل الموروث والجمهور والعمل الجديد. فهذه العلاقة يمكن فهمها في ضوء مقولات من مثل: رسالة ومتلق، سؤال وجواب، مشكل وحل. إن هذا التيار المغلق الذي يتردد بين جمالية وتقديم الإنتاج الذي ظل منهج البحث الأدبي وإلى الآن منحصراً في أساسه، يجب إذن أن

ينفتح على جمالية التلقي والوقع الذي تحدثه حتى نفهم جيداً كيف تتواتر الأعمال ضمن تاريخ أدبي متلاحم"(١).

فهذا النص يتضمن تصورات قدمها ياوس بوصفها مقترحات جديدة، تتعلق بتجديد تاريخ الأدب والانتقال به من تاريخ للمؤلفين والمؤلفات إلى تاريخ للذوق والقراءة يحتل فيه المتلقي مكان الصدارة، فوفق هذا المفهوم لم تعد القراءة والتلقي عملية محايدة في الأدب، بل على العكس من ذلك، لها دور فعال يتجلى في تحويل النص من بنية الثبات إلى بنية الفعل، وذلك عندما يصير شيئاً "استطيقيا" ينجزه المتلقي ويجسده في شكل تأويل أو تحليل أو نقد أو شرح أو اختبارات. وكلها تجارب جمالية "تدرس فيما بعد بوصفها وثائق، أو أيضاً بوصفها شهادات على التلقي"(٢).

ثم إن المسألة الأساسية التي يركز عليها ياوس حول فرضيته في التلقي الأدبي، تتجلى في علاقة التلقي بحكم القيمة، إذ استناداً إليه يتم تقبل العمل والتفاعل معه وذلك وفق معيار فني

---

(١) Pour une este`tique de la re`ception", Jauss, p.44-45

(٢) التلقي الأدبي، إلرود إبشن، ترجمة محمد برادة، دراسات ع٦، ص: ٢٠.

يخضع لمراتب ومقامات، ويتدرج حسب أزمنة متعاقبة يكمل بعضها البعض، وأول هذه الأزمنة هو زمن التلقي الجمالي، وهو يشبه الزمن النفسي الداخلي الذي يقترن فيه التلقي بالدهشة فتترتب عنه حالة من الارتياح النفسي سماها علماء المسلمين بالدغدغة النفسانية التي يسببها التأثر بالجمال والاحتكاك به. وتدخل ضمن هذا الزمن كل الملاحظات المقترنة بالدهشة التي يبديها المتلقون إزاء العمل الفني دون تبرير أو تأويل. وهذا شيء نلمسه في نقدنا العربي القديم، لاسيما تلك الأحكام الانطباعية التي تنتمي إلى المرحلة الشفوية أو إلى ما قبل النقد المنهجي كما يسميه محمد مندور(١)، إلا أن هذه الدهشة الفنية لابد منها لكل تلق أدبي حتى في مرحلة التعليل والتأويل حين يصبح النقد منهجياً يبرّر الدهشة ويعلل الأحكام الجمالية، ولهذا السبب ألح أبو تمام في وصيته للبحتري على عامل اللذة أو الشهوة باعتبارها عنصراً فاعلاً في الشعر، تجعله أكثر تأثيراً في المتلقي، ومن ثم أكثر تقبلاً وتداولاً "واجعل شهوتك لقول الشعر الذريعة إلى حسن نظمه، فإن

---

(١) النقد المنهجي عند العرب، ص: ١٧.

الشهوة نعم المعين..." [1] ولكن المتلقي يجب ألا يقف عند هذه الحالة السلبية المرتبطة بزمن الدهشة، وإنما يتعداها إلى الزمن الثاني حيث يصبح الزمن الأول المقترن بالدهشة موضوعاً جمالياً ونقدياً، يخضع للتأمل والقراءة والشرح والتفسير. وبهذه العملية يتم الشروع في تبرير الدهشة الفنية بوعي علمي، ووفق فهم يتم عبر قضايا نقدية وأفعال إرجاعية وتأويلية، ونتيجة لتكرار النظرات النقدية واطرادها نصبح أمام زمن رحب ومتمدد تتعدد فيه القراءات والتأويلات فتكون أفقاً لكل القراءات اللاحقة، وتؤسس لها تقليداً جمالياً. وأن هذا التقليد هو نفسه الذي يتكون منه الزمن الثالث عند ياوس، وهو زمن القراءة التاريخية المتنوعة والمتعاقبة التي تستحضر السياق الأدبي والتاريخي، الذي يندرج ضمنه النص الشعري. بمعنى أن التلقي في هذا الزمن يسعى إلى تأويل النص في ضوء المعاناة التاريخية التي أبداها القراء السابقون في سبيل فهمه واستيعابه. وكل تأويل جديد أو قراءة جديدة تدخل في نطاق هذا الزمن الذي يظل منفتحاً على المستقبل.

---

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص: ٢٠٣.

من هذا المنطلق، إذن، نظر ياوس إلى تاريخ الأدب باعتباره سلسلة من التلقيات والانتاجات الجمالية المتراكمة بعد أن تم إدراجها في مقامات، وترتيبها حسب أزمنتها الفنية يقول ياوس: "إن العلاقة بين العمل الأدبي والقارئ تعرض من خلال وجهين اثنين: وجه جمالي، وآخر تاريخي، وقبل ذلك يكون تلقي القراء الأوائل للعمل متضمناً حكم قيمة جمالي يستند مرجعياً إلى أعمال أخرى قرئت من قبل إن هذا الفهم الأول للعمل يستطيع من بعد أن يتطور ويغتني من جيل إلى آخر، مكوناً عبر التاريخ سلسلة من التلقيات هي التي تحدد الأهمية التاريخية للعمل وتبين مقامه ضمن التدرج الجمالي"(١).

يريد ياوس بإقحام تاريخ الأدب ضمن عملية التلقي الجمالي، أن يضع مسألة الجمالية ضمن منظومتها التاريخية والثقافية، حتى لا يوكل أمرها إلى تعامل ذاتي محض، أو نظرة سيكولوجية فردية، إن جمالية العمل عند ياوس تتحقق من خلال تاريخية تلقيه، وانطلاقاً من تلقي قرائه الأوائل(٢)، أي من خلال تاريخ القراءات المتعاقبة، وهذا التاريخ بدوره هو ما

---

(1) Pour un este`tique de la re`ception", Jauss, p.45.

(٢) نفسه، ص: ٤٥.

يمنح للعمل قيمته الفنية وفرادته المستمرة.

إن ياوس حين يدمج جمالية الأدب ضمن منظومته التاريخية، إنما يؤكد على تواصلية الأدب وتفاعليته عبر العصور وذلك بالتركيز على العناصر الثلاثة للتواصل اللغوي، وهي: المرسل والرسالة والمرسل إليه. وهذا يعني أن تكوين النص الجمالي يظل مرتبطاً بتوقعات المتلقي؛ وبردود أفعاله. "فأن يكوّن المرء نصاً يعني أن يضع حيز الفعل إستراتيجية ناجزة تأخذ في اعتبارها توقعات حركة الآخر"(١). بل إن بعض النصوص وخاصة تلك التي تتميز بجدتها تعمد إلى تأسيس قارئها ورسم ملامح صورته التي ترغب في وجودها. وفي هذه الحال تساهم النصوص أيضاً في إنتاج كفاية قارئها(٢)، أو توسيع ذخيرته الفنية إذا استعملنا تعبير إيزر.

إن جمالية النص لا يمكن تقبلها والتفاعل معها إلا ضمن أفق انتظار معين. ولا يخفى ما لأفق الانتظار من دور وظيفي في جمالية التلقي، فإما أن يكون نابعاً من ذاكرة جماعية تقليدية،

---

(١) القارئ في الحكاية، أمبرتو إيكو، ص: ٦٧.
(٢) نفسه، ص: ٦٩.

تساهم في بنائه أجيال سابقة، وعنده تتحقق متعة الذات داخل متعة الآخر. وإما أن يتم تحطيمه وإعادة تشييده وتكوينه من جديد. وفي نظر يوس فإن "العمل الأدبي الكبير هو الذي ينتهك أفق انتظار عصره، وبتكسيره لذلك الأفق يستتبع تحويراً دائماً له"(١).

أفق الانتظار I`horizon d`attente

يحدد ياوس أفق الانتظار فيقول: "إن تحليل التجربة الأدبية للقارئ تتخلص من النزعة النفسانية التي كانت عرضة لها لوصف تلقي العمل والأثر الناتج عنه. إذ من خلالها يتشكل أفق انتظار جمهورها الأول، بمعنى الأنظمة المرجعية المفرغة موضوعياً في صيغة والتي تكون لكل عمل في اللحظة التاريخية التي يتجلى فيها نتيجة ثلاثة عوامل أساسية:

- التجربة السابقة [المتقدمة] التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه.
- شكل موضوعاتية الأعمال السابقة التي يفترض معرفتها.
- التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العلمية أي بين العالم

---

(١) التلقي الأدبي، إبش، ص: ١٥.

التخييلي والعالم اليومي"[1].

لقد انطلق ياوس من مفهوم أفق الانتظار ليفسر من خلاله طبيعة الخطاب الأدبي، وكذا التطورات التي تلحقه في سيرورته التاريخية، وذلك في معرض رده على النزعة السوسيولوجية التي كانت تطابق بين الخطاب الأدبي وبين عالمه الواقعي استناداً إلى نظرية المحاكاة والمرآة التي ترى في الأدب انعكاساً للواقع. إلا أن ياوس لا يرى الخطاب الأدبي على هذا الشكل، وإنما هو امتثال لمعيار نصي ينبثق عن الحياة الاجتماعية التي نشأ فيها، وهذا ما يسميه ياوس بأفق الانتظار، الذي تكون له علاقة بمجموعة من المكونات أو العناصر، من أهمها معرفة القارئ بالخطاب الأدبي بشكل عام وتجربته في مجال الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص المقروء، يضاف إلى ذلك درايته بأسلوب الكتابة الذي يتميز به مؤلف بعينه، من بين مجموعة من المؤلفين. وهنا يمكن التمييز بين أساليب متعددة ضمن الخطاب الأدبي الواحد، كأسلوب آلان روب جرييه؛ وأسلوب ديستوفسكي وأسلوب شكسبير في الأدب الغربي، أو أسلوب

---

(1) Pour une este`tique de la re`ception", Jauss, p. 49

المتنبي والمعري وشوقي في الأدب العربي.
فهذه العناصر كلها منها ما هو فردي مرتبط بخصائص الأسلوب الذاتي، ومنها ما هو عام يرتبط بالخطاب الأدبي وبقواعد الجنس الأدبي - هي التي تساهم في تأسيس أفق الانتظار، وهو النقطة التي يلتقي فيها النص بقارئه فيتم التفاعل بينهما.
ويبدو أن هذا التفسير الذي أعطاه ياوس لمفهوم أفق الانتظار، يقترب إلى حد ما من الفكرة التي سبق أن بسطها أرسطو حول المحتمل الأدبي، وهو يعني به العلاقة التي تربط الخطاب وما يعتقد القراء أنه صحيح، ومن هنا نكون إزاء خطاب يعبر عن الرأي العام "وهذا الرأي العام ليس بطبيعة الحال هو "الواقع"، وإنما هو مجرد خطاب ثالث، مستقل عن العمل، فالرأي العام يقوم إذن بوظيفة القاعدة في الجنس الأدبي ويحكم كل الأجناس الأدبية"(١). فانطلاقاً من فكرة المحتمل الأدبي يمكن للخطاب الأدبي أن يكون مشاكلاً للواقع إذا كان مطابقاً لقواعد الجنس الأدبي كما شاع ذلك في العصور الكلاسيكية. فمثلاً لا يمكن للرواية وفق هذا المفهوم أن تكون مشاكلة للواقع إلا إذا كانت

---

(١) الشعرية، تودوروف، ص:٣٦.

محتملة، ولا يتأتى لها ذلك إلاّ إذا انتهت العقدة بحل يتم فيه زواج البطل بالبطلة وجوزيت الفضيلة وعوقبت الرذيلة"[1].

فهذا المعنى هو الذي يتضمنه مفهوم أفق الانتظار، كما قدمه ياوس محاولاً من خلاله أن يمتص الطرح الذي يربط قيمة العمل الأدبي بعلاقته بواقعه. فقيمة الكتابة الأدبية لا تنبع من علاقتها بواقعها، وإنما تنبع من علاقتها بسلسلة من النصوص السابقة، تكون كلها سلالة أدبية تنتمي إلى جنس أدبي، تظل الكتابة ملتزمة بقواعده تابعة لسيرورته، فينشأ عن ذلك أفق انتظار لـه جمهور معين، يألف معاييره الجمالية ويتفاعل معها، وهذا يعني أن الكتابة الأدبية ، كما يقول جونثان كلر نشاط يدخل في اشتباك مع تقليد أدبي موروث، "ويغدو نشاط كهذا ممكناً، بفضل وجود النوع، الذي قد يصطدم به الكاتب، ويحاول بكل تأكيد تقويض أعرافه، لكنه يظل، برغم ذلك، الإطار الذي يمارس ضمنه نشاطه"[2]

ولكن أفق الانتظار عند ياوس ليس دائماً مرتبطاً بجمهور معين، فقد تظهر أعمال تقاوم تلقيها الأول، مما يجعلها، في

---

(١) نفسه، ص: ٣٦.

(٢) الشعرية البنيوية، مجلة القاهرة، ع ١٦١، س ١٩٩٦، ص: ١٥٠.

بداية نشأتها، دون جمهور يرتبط بها، ومن ثم تظل غير متقبلة لفترة معينة إلى أن تتمكن من تأسيس أفق انتظار جديد، له معايير جالية جديدة تنزع رضا جمهور معين فيتحلق حولها[١]، ومن هنا ندرك أن أفق الانتظار عند ياوس، ليس شيئاً قاراً وثابتاً، بل إنه في حركة وتطور مستمرين تبعاً لتطورات القراء والمتلقين، ذلك أنه انطلاقاً من القراءة الأولى يتم تأسيس الأفق، ثم تتعاقب القراءات ، يقتصر فيها أولاً على إعادة إنتاجه أو تعديله فقط، ثم بعد ذلك يخضع للتغيير أو التصحيح، فإذا كان التعديل وإعادة الإنتاج يحددان قوة سريان الأفق وامتداده، فإن "التغيير والتصحيح يحددان الحقل المفتوح أمام بنية جنس أدبي ما"[٢]

وغالباً ما يتم تغيير الأفق أو تصحيحه حينما تنشأ حاجات في جماعة أو عصر معين تترتب عنها أسئلة جديدة، يعجز الأفق المعاد والمتداول عن تقديم أجوبة مقنعة لها، ومن ثم يدخل في صراع مع هذه الحاجات، مما يتطلب البحث عن صيغة جديدة،

---

(١) Pour une este`tique de la re`ception", Jauss, p. 67

(٢) مقدمة ستاروبنمكي لكتاب يوس:

Pour une este`tique de la re`ception", Jauss, p.13

تحل محل الصيغة القديمة التي تثبت أنها غير قادرة على الوفاء بالمطالب الجديدة، وغير مهيأة للإجابة عن أسئلتها.

ويذهب ياوس إلى أن تأسيس الأفق وتغييره رهين بمنطق السؤال والجواب، وبما يطرأ على روح العصر من تطورات، تنتج عنها أسئلة جديدة، يعجز الأفق القديم عن تقديم حلول وأجوبة لها، وعندها يتم الانتقال إلى نموذج جديد، يجد فيه المتلقي جواباً على أسئلة العصر. وهذا ما يفهم منه أن فهم النص عند ياوس مرتبط بفهم السؤال الذي نما في فضائه النص وقدم جواباً عنه، وهذا ما يقتضي اللجوء إلى منطق السؤال والجواب عند كل عملية فهم النصوص وتفسيرها كما ذهب إلى ذلك جادامير، الذي يظهر أن ياوس قد تأثر بمفاهيمه كثيراً.

لقد ذهب جادامير إلى فهم نص من النصوص يتجلى انطلاقاً من طبيعة سؤاله، متأثراً هو الآخر بأطروحة كولينكوود (Colling wood) الشهيرة التي تقول: "يمكننا أن نفهم ما إذا فهنا السؤال الذي يجيب عنه"(١). ومن المرجح أن يكون يوس قد استعار من جادامر هذا المبدأ ليعزز به أولاً مفهوم

---

(1) Pour une este`tique de la re`ception”, Jauss, p.60

الأفق في تأسيسه وتغييره، وليوضح من خلاله ثانياً؛ علاقة التأويل والتفسير الأدبيين بمعرفة السؤال الذي يقدم النص جواباً عنه، ذلك أن "العلاقة بين العمل وتلقيه يتخذ صورة حوار بين موضوع حاضر وخطاب ينتمي إلى الماضي. ومن هنا لا يمكن لعمل أن يقول شيئاً إلا إذا قدم جواباً ضمنياً عن سؤال يمكن طرحه في الحاضر"[١] إلا أن ياوس يعود في كتابه الآخر (من أجل هرمينوطيقا أدبية) ليؤكد على أن النص الأدبي ليس دائماً مرتبطاً بسؤال يجيب عنه، بل إن هناك نصوصاً فنية تتجسد وظيفتها في أنها تجنبنا صرامة الأسئلة، وتذهب بنا بعيداً في عالم المتعة "ولذة النص". يقول ياوس: "إن الخاصية الجمالية للنص لا تملك بالضرورة أس الجواب الصريح أو المضمر.

إذا أمكن لنص مثل "امفيتريون" أو "فوس" أن يفهم بشكل معقول بادئ الأمر كجواب على السؤال حول هوية الذات وهوية الآخر، أو على السؤال حول السعادة التي تقدمها المعرفة، فإنه توجد مع ذلك نصوص شعرية أخرى ـ في الغنائية مثلاً ـ لا

---

(١) نفسه، ص: ٢٤٧.

تنطوي البتة على خاصية الجواب تلك، وتكمن جاذبيتها الجمالية بالضبط في كونها تجنبنا الرزانة الوجودية للأسئلة التي يجب طرحها كي نحصل على جواب نهائي"[١]. ومهما يكن الأمر فإن أفق الانتظار يبقى في جميع الحالات أمراً ضرورياً لتلقي العمل الأدبي، سواء أكان الأفق مرتبطاً بمنطق السؤال والجواب أم مرتبطاً بمتعة خالصة تبرأ من قساوة السؤال وشقائه.

ويقتضي الحديث عن أفق الانتظار عند ياوس، الوقوف عند مفهوم آخر يتمم مفهوم الأفق ويعضّده، ويتعلق الأمر المسافة الجمالية (Ecart esthe`tique) الذي يطلق على الفجوة الموجودة بين النص وبين أفق انتظار قديم... ويعرف يوس المسافة الجمالية فيقول: "إذا سمينا المسافة الجمالية تلك الفجوة الفاصلة بين أفق الانتظار الموجودة سلفاً والعمل الجديد الذي يمكن أن يؤدي تلقيه إلى "تغيير في الأفق" وذلك بالسير عكس التجارب المألوفة أو بجعل تجارب أخرى، يعبر عنها أول

---

(1) Pour une este`tique litte`raeire, Hans Robert Jauss, Traduit par Maurice Jacob e`ditions Gallimard, 1982,P. 25

مرة، تقفز إلى الوعي، إن هذه المسافة الجمالية تقاس وفق سلم ردود فعل الجمهور وأحكام النقد (نجاح مباشر، رفض أو صراع، استحسان القراء، فهم مبكر أو متأخر) يمكن أن يصبح مقياساً للتحليل التاريخي"[١]

ويسمح مفهوم المسافة الجمالية بأن نميز بين ثلاث حالات من ردود الفعل لدى المتلقين:

١- أن تكون الكتابة وفق معيار جمالي واحد معروف لدى القارئ، يجد فيه تأكيداً لأفق انتظاره، وفي هذا الحال يتم استعادة وتكرار معايير جمالية موروثة تكرس نوعاً من التقليد الفني؛ وتحافظ على إرثه الجمالي، انطلاقاً مما اكتسبه الجنس الأدبي في مساره التاريخي.

وهنا نكون إزاء تلق أدبي يصاحبه شعور بالرضا والارتياح سببه المتعة الجمالية التي أصبحت قرينة بنصوص ترتبط بأفق ذي تقاليد جمالية موروثة، تنتج عنها لذة هي التي أطلق عليها بارث اسم "لذة النص".

٢ ـ أما الحالة الثانية ففيها يتم التصادم بين عمل أدبي جديد

---

(1) Pour une este`tique de la re`ception", p.53

وبين أفق انتظار متداول ومألوف، وهذا ما يجعل بعض الأعمال الجديدة في نشأتها الأولى تظل لفترة زمنية غير متقبلة، لأنها تفتقر إلى جمهور متلق، نظراً لما تتميز به الكتابة من جدة في أسلوبها وموضوعاتها؛ أو تغيير في وظيفتها؛ أو تعديل في جنسها، فيبدو عليها أثر الغرابة أول مرة مما يؤدي إلى تخييب أفق المتلقي مخلفة شعوراً بالسخط وعدم الانشراح بخلاف ما عليه الحال عندما يتطابق العمل مع أفق انتظار المتلقي.

٣ ـ إن الحالة الثانية سرعان ما تؤدي بنا إلى حالة أخرى وذلك عندما تتمكن المقاييس الجمالية الجديدة التي يتضمنها العمل الجديد من تأسيس أفق انتظار يصبح له هو الآخر رصيد فني تربطه علاقة جدلية بأسئلة واهتمامات عصره. ويعني هذا أن هناك نوعاً من القراء يملكون من المرونة والذكاء ما يجعلهم يقبلون على الأفق الجديد ويذعنون له؛ ويأنسون بمعاييره ويألفونها. ومن ثم يرون أفق انتظارهم يتغير، وذخيرتهم الفنية تتسع شيئاً فشيئاً.

وتعد المسافة الجمالية في نظر ياوس هي المعيار التي تقاس به جودة الفن وقيمته فكلما اتسعت المسافة بين أفق انتظار العمل الأدبي وبين الأفق السائد، ازدادت أهمية العمل وعظمت قميته، ولكن حينما تتقلص هذه المسافة يكون النص الفني ـ

حسب تعبير إيكو ـ أكثر كسلاً [١]، وأكثر تقليداً، ويكون المتلقي في وضعية لا تتطلب منه بذل أي جهد للدخول إلى تجربة مجهولة، بل إن أقصى ما يقدم العمل لمتلقيه في هذه الحال هو استجابة وتوافق تحصل عندهما لذة فنية ودغدغة نفسانية. فهذا النوع من الأدب هو الذي يتم فيه التطابق التام بين العمل وأفق انتظار قرائه، وهو ما يعتبره ياوس قريباً من مجال الفن المطبخي (L`art culinaire) و التسلية البسيطة[٢].

وتأتي أهمية تاريخ الأدب عند ياوس، من كونه يمكننا من الوقوف على المراحل الزمنية والحقب الفنية من خرق وتحطيم، بسبب التطورات والقفزات النوعية؛ وكذا مراحل القطيعة التي تحدث مرة بعد أخرى عندما يتم تأسيس أفق جديد يزاحم الأفق السائد. وتاريخ الأدب كما يراه ياوس هو تراكم لنماذج فنية متكررة في شكل امتدادات خطية تخرقها قفزات نوعية يتم فيها الانتقال من نموذج مهيمن إلى آخر يشكل منطلقاً جديداً.

والأدب عموماً سواء أكان إبداعاً فنياً أم تلقياً ممثلاً في النقد

(١) القارئ في الحكاية، ص: ٦٣.

(2) Pour une este`tique de la re`ception", p53.

والدراسة، لا يمكنه أن ينشأ ويتداول إلا وفق نموذج إرشادي تتفرع عنه قواعد وأعراف هي التي تشكل الأفق الذي يتحرك في فضائه الأدب إبداعاً وتلقياً، ويقصد بفكرة النموذج الإرشادي في الاستعمال الاصطلاحي المبدأ المعياري الذي يعتمد الجهد الجماعي في بناء المعنى وتأويله، "ففي قواعد الصرف اللغوي على سبيل المثال نجد أن فعل ويفعل وفاعل ومفعول... الخ هي نموذج إرشادي من حيث أنها تبين لنا نمط تصريف غيرها قياساً عليها. وحسب هذا الاستخدام القياسي فإن النموذج الإرشادي يعد أصلاً نقيس عليه أي عدد ممكن من الأمثلة المطابقة قدر الاستطاعة والتي يمكن أن تحل محل الأصل من حيث المبدأ"(١)

أما في مجال الدراسات الأدبية فيراد بفكرة النموذج ما يسميه هيرش النمط ويعني به "مجموعة عليا من إمكانيات المعنى تكتسب عن طريق التعلم ويشترك فيها أعضاء ثقافة معينة، ولها حدود تبين ما يعود إليها وما يقع خارجها".(٢) ويرى هيرش أن النمط الذي هو عبارة عن فكرة مجردة في الوعي

---

(١) بنية الثورات العلمية، توماس كون، عالم المعرفة، ع ١٦٨ ص: ٥٧.
(٢) المعنى الأدبي، وليم راي، ص: ١٠٦.

الجمعي يمكنه أن يتجسد في أكثر من مثال. وهكذا نستطيع انطلاقاً من نمط واحد أن نولد سلسلة لا حصر لها من النماذج أ. N أ... ٤أ، ٣أ، ٢أ، ١ والصور المتكررة والمتماثلة على النحو الآتي: أ، إننا حين نتحدث عن النمط أو النموذج الإرشادي في مجال الأدب، فغالباً ما يقصد بذلك سيادة مجموعة من المعايير والقواعد في عصر فني، مقابل تهميش أخرى وإبعادها عن مجال الاهتمام. فعلى ضوء هذه المعايير تعمم القيم الفنية المحددة للجنس الأدبي داخل حقبة فنية معينة. ولكن هذا النموذج سرعان ما يعجز عن مسايرة حاجات عصره، فيستبدل به نموذج جديد، وتكون لـه القدرة على الوفاء بمطالب العصر والإجابة عن الأسئلة التي تطرح عليه، وقد يكتسي هذا الانتقال صبغة تعديل أو تغيير، كما قد يكتسي صبغة ثورة شاملة عندما ينفصل النموذج الجديد عن القيم انفصالاً كلياً؛ ويستقل عنه تماماً بعد أن يكون قد ابتكر "تقنيات التفسير والموضوعات التي يراد تفسيرها على السواء"(١)

ولقد استلهم ياوس هذا التفسير من تصورات توماس كون في

---

(١) نظرية التلقي، روبرت هولب، ص:٤٠.

فلسفة العلم كما تحدث عنها في كتابه "بنية الثورات العلمية". ويوضح توماس كون في هذا الكتاب الكيفية التي تحدث بها التطورات العلمية التي تؤدي بدورها إلى ثورات يتم فيها استبدال رؤية بأخرى.

ويذهب "كون" إلى أن الجماعة العلمية تكون نمطاً اجتماعياً يستقل عن التنظيمات الاجتماعية الأخرى. ثم يبين كون أن العلماء الذين ينتمون إلى هذه الجماعة يقومون ببحوث وتجارب انطلاقاً من فرضيات هي التي يتكون منها العلم القياسي (Science normal) في عصر من العصور. ثم تترتب عن هذا العلم صيغة أو نموذج إرشادي منفرد يقوم بعمله التجريبي داخل عالم عقلي، إلى أن يعجزها هذا النموذج عن حل المشكلات الجديدة، فتحل صيغة أو نموذج آخر، يؤسس فرضياته الجديدة التي يقام عليها العلم القياسي. يقول كون موضحاً ذلك: "إن العلم القياسي هو النشاط الذي يرصد لـه العلماء جل وقتهم، ويقوم على افتراض أن المجتمع العلمي يعرف صورة العالم، ويتوقف القدر الأكبر من نجاح المشروع على رغبة هذا المجتمع في الدفاع عن الافتراض، حتى ولو كلفه ذلك كثيراً عند الضرورة مثال ذلك أن العلم القياسي غالباً

ما يقمع الإبداعات الجديدة الأساسية لأنها تدمر بالضرورة التزاماته واعتقاداته الراسخة. ومع ذلك فما دامت تلك الالتزامات محتفظة بعنصر التحكمية فإن طبيعة البحث القياسي ذاتها كفيلة بألاتبقي الجدة طويلاً تحت وطأة القمع (...) ويحدث في مناسبات أخرى أن إحدى التجهيزات المعدة خصيصاً للوفاء بأغراض البحث العادي تخفق في تحقيق النتائج المرجوة منها كاشفة عن شذوذ لا يجدي معه أي جهد ... وعندما يحدث ذلك... تبدأ البحوث غير المألوفة والتي تهدي أهل العلم في آخر المطاف إلى مجموعة جديدة من المعتقدات، أي إلى أساس جديد لممارسة العلم في التطبيق العملي. وهذه السلسلة من الأحداث الخارجة عن المألوف والتي تقع خلالها تلك النقلة المتمثلة في تعديل الاقتناعات لدى أهل الاختصاص هي الأحداث التي تصفها هذه الدراسة بأنها ثورات علمية إنها ثورات تزلزل التقليد، وتكمل النشاط المرتبط بتراث العلم القياسي"(١).

ويرى "كون" أن العلم القياسي يتكون من نماذج إرشادية متعددة، ومن خلالها يمكن رؤية الأشياء والعالم، إلا أنه بمجرد

---

(١) بنية الثورات العلمية، ص ٣٤ ـ ٣٥.

تغيير النماذج الإرشادية تتغير معها الرؤية، فنكون إزاء ثورة علمية، تجعل العلماء يرون العالم الخاص في صورة مغايرة، عما كان عليه الأمر من قبل و ذلك حينما يستبدلون بأدواتهم و موضوعاتهم التقليدية أدوات وموضوعات جديدة، ويشبّه "كون حالة هذا التحول بتحولات الصور البصرية عند علماء الجشطلت، ذلك أن ما كان يبدو للجماعة العلمية قبل الثورة في صورة بطة، أصبح يبدو لهم في صورة أرنب بعدها[١]".

ويظهر من خلال هذا العرض المفصل أن لفكرة النموذج والثورة العلمية أثراً كبيراً في تصورات ياوس وخاصة فيما يتعلق بأفق الانتظار في تأسيسه وتغييره، وما يترتب عن ذلك من تطور أدبي، وإن كان تطبيق مثل هذه الأفكار في مجال الدراسة الأدبية تتخلله بعض التعقيدات، من شأنها أن تثير جدلاً حول جدوى هذه الأفكار في مجال الأدب، حث يصعب مثلاً أن نتحدث عن مفهوم النموذج والصيغة بالمعنى نفسه كما يرد ذلك في مجال العلم فبمجرد أن يثبت النموذج القديم ـ في هذا المجال ـ عجزه على حل مشاكل عصره، يتم تجاوزه نحو نموذج

---

(١) بنية الثورات العلمية، ص ١٦٥.

آخر يصبح مقبولاً لدى الجماعة العلمية دون أن يتطلب ذلك الرجوع إلى النموذج السابق. فإذا كان أي عالم فيزيائي مثلاً لا يؤخذ مأخذ الجد إذا هو ناصر العودة إلى نيوتن، فإن ذلك لا يكون بالحالة نفسها في مجال الأدب، إذ أن علماء الأدب مازالوا يهتمون بنماذج وصيغ قديمة، خاصة إذا كانت تستجيب لحاجيات العصر وتجيب عن أسئلته، وقل الشيء ذاته عن مفهوم الجماعة، فهل نستطيع بالفعل أن نتحدث عن جماعة أدبية واحدة في عصر معين، كما يحدث ذلك في مجال العلم؟

إنه إذا كان بإمكاننا أن نتحدث عن جماعة علمية واحدة، وعن نموذج واحد مقبول فالأمر لا يكون كذلك في مجال الأدب؛ وفي حقل الدراسات الثقافية عامة. ذلك أنه أحرى بنا هنا كما يقول روبرت هولب أن نتحدث عن جماعات مستقلة يكون لكل واحدة نموذجها الخاص بدل أن نتحدث عن "تتابع ممتد لنماذج متمايزة تمايزاً واضحاً"(١)

إيــزر:

ينتمي إيرز كما أسلفنا القول -إلى مدرسة كونستانز، وتعد

---

(١) نظرية التلقي، ص: ٤٩.

نظريته في الوقع الجمالي الشق الثاني المكمل لجمالية التلقي، ويتضح من خلال المفاهيم التي يعتمدها في هذه النظرية، وكذا الفرضيات التي ينطلق منها أنه يسير في الاتجاه نفسه الذي سار فيه ياوس إذا أنه يشدد أيضاً على أهمية التلقي في تحديد الموضوع الجمالي، موضحاً أن النص وحده بعيداً عن المتلقي؛ وعن ردود فعله لا ينتج عنه شيء ويظل عملاً جامداً، يبقى في حاجة إلى فعل يتحقق به ويخرج إلى الوجود؛ ولا يتأتى ذلك إلا بعنصر القراءة. وهذا ما يشير إليه إيزر في قولـه الآتي: "عن الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه. لهذا السبب نبهت نظرية الفينومينولوجيا بإلحاح إلى أن دراسة العمل الأدبي يجب أن تهتم، ليس فقط بالنص الفعلي بل كذلك وبنفس الدرجة بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع ذلك النص. فالنص ذاته لا يقدم إلا "مظاهر خطاطية" يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص بينما يحدث الإنتاج "الفعلي" من خلال فعل التحقق. ومن هنا يمكن أن نستخلص أن للعمل الأدبي قطبين، قد نسميهما: القطب الفني والقطب الجمالي، الأول هو نص المؤلف، والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ، وفي ضوء هذا التقاطب يتضح أن العمل ذاته لا

يمكن أن يكون مطابقاً لا للنص ولا لتحققه بل لابد أن يكون واقعاً في مكان ما بينهما"[1].

نستطيع من خلال نص إيرز أن نميز بين بنيتين اثنتين: هما بنية النص وبنية الفعل، وأن العلاقة بينهما هي علاقة لزومية، إذ الحديث عن جمالية النص قرين بفعل القراءة التي تصدر عن المتلقي وما يصاحب ذلك من تجارب وتفاعل، وهكذا يكون فعل القراءة منطلقاً من الذات نابعاً منها، وأن النص يثير قارئيه ويوجههم لبناء معناه، وهذا يدل على أن الذاتية عنصر أساسي في هذا البناء، وكذا في تحقيق جماليته وتعيينها، بمعنى أن تحديد ما هو موضوعي يمر من خلال ما هو ذاتي.

ويظهر من خلال المحور القطبي الذي اعتمده إيرز، أن العمل الأدبي لا يمكن اختزاله في حقيقة النص أو في ذاتية القارئ. بل إنه يوجد في مكان ما بينهما، مما يعني أنه يتميز بخاصية الافتراضية، وهي خاصية تمنح للعمل الحركة والحرية فتجعله ينطلق في بناء آفاق متعددة، ونحو وجهات مختلفة ومتنوعة. ولا يخفى أن جذور هذه الفكرة يرجع إلى الفلسفة الظاهراتية،

---

(١) فعل القراءة، فولفغانغ إيرز، ترجمة د. حميد لحمداني ود. الجلالي الكدية، ص: ١٢.

سواء أتلك التي ترجع إلى طروحات انجاردن وقد سبقت الإشارة إلى ذلك أم التي ارتبطت بفلسفة سارتر، وهي فلسفة قامت على رفض المنطلقات الفلسفية التي تقوم عليها جمالية كانط، حينما كانت تفرق بين الوجود الأول للعمل الفني، وبين وجود ثان يرتبط بنظرة المتلقين وفي مقابل هذا التصور يؤكد سارتر على أن "العمل الفني لا وجود له إلا حين النظر إليه"[١]، وهذه إشارة يفهم منها أن العمل الفني هو عمل مشترك، يتوزع بين نص المؤلف وما يحققه القارئ من إنجاز فعلي؛ يتمثل في موضوع جمالي؛ يكون بمثابة "تعاقد كريم حر بين المؤلف والقارئ، فيثق كل منهما في الآخر ويعتمد عليه ويتطلب منه ما يتطلبه من نفسه".[٢] وفي موضع آخر من كتاب "ما الأدب" يذكر سارتر صراحة أن العلاقة بين الكتابة والقراءة هي علاقة لزومية وتضمنية، يقول: "إن عملية الكتابة تتضمن عملية القراءة لازماً منطقياً لها ، وهاتان العمليتان تستلزمان عاملين متميزين ، الكاتب والقارئ. فتعاون المؤلف والقارئ في مجهودهما هو الذي يخرج إلى الوجود هذا

---

(١) ما الأدب، سارتر، ترجمة غنيمي هلال، ص: ٥٥.
(٢) نفسه، ص: ٦١.

الأثر الفكري، وهو النتاج الأدبي المحسوس الخيالي في وقت معاً. فلا وجود لفنٍ إلا بواسطة الآخرين ومن أجلهم"(١).

وتبقى مفاهيم انجاردن حول العمل الفني والأدبي من أكثر المفاهيم حضوراً في نظرية إيرز، فقد أمدته بإطار للعمل مفيد، ويتجلى ذلك في تركيزه على فعل القراءة بوصفه نشاطاً عملياً وذهنياً؛ يساهم أولاً في إنتاج المعنى؛ وثانياً في بناء موضوع جمالي متناغم ومتلاحم.

ويعني هذا أن إيرز ينظر إلى النص، مثل انجاردن على أنه هيكل عظمي أو "جوانب تخطيطية"، توجد بها فراغات بيضاء وأماكن شاغرة، يسميها انجاردن بالفجوات أو عناصر اللاتحديد، وهي التي تؤدي إلى عدم التوافق بين النص والقارئ، ثم تتحول إلى تفاعل واتصال متبادل بينهما، أي أن هذه الفراغات هي التي تعيق تماسك النص مما يستدعي استجابة القارئ، تتجسد في شكل معان وموضوعات جمالية تضمن للنص التماسك والانسجام، وفي هذا الصدد يقول إيزر: " إن النصوص التخيلية لا يمكن أن يكون لها نفس التحديد

---

(١) نفسه، ص:٤٩.

الكامل الذي يكون للأشياء الحقيقية، وبالفعل فإن عناصر اللاتحديد هي التي تمكن النص من التواصل مع القارئ، بمعنى أنها تحثه على المشاركة في الإنتاج وفهم قصد العمل معاً"[1].

ذخيرة النص:

إن الفجوات الفارغة أو عناصر اللاتحديد الموجودة في النصوص هي ما يثير القارئ، ويدفعه إلى التفاعل وبناء المعنى، فيملأ بالمحتوى ما هو فارغ، ويحدد كل ما هو غير محدد، فهذا العمل ما يسميه إيزر ذخيرة النص، ويقصد بها كل النصوص السابقة التي يمتصها النص يحاورها، فتترسب في فضائه، بالإضافة إلى ما يحيل عليه من أوضاع وقيم وأعراف اجتماعية، وكل ما له علاقة بالثقافة" التي ظهر منها، وبإيجاز إلى ما تسميه مدرسة براغ البنيوية "الواقع الذي هو خارج النص"[2].

فانطلاقاً من هذا المفهوم يمكن تحديد الذخيرة في جميع السياقات التي يمتصها النص ويجمعها ويخزنها في ذاكرته، إما في هيئة نتاجات سابقة تتجه صوب التعبير، كما تقول بذلك

---

(١) فعل القراءة، ص: ١٦.

(٢) المعنى الأدبي وليم راي، ص: ٦٤.

مدرسة "تارتو"، وتتبدى بوصفها نماذج عليا، ونصوصاً معيارية تعكس التضاد بين الصواب والخطأ، وإما في صورة معايير وقواعد تتجه صوب المضمون، فتوجه النصوص وتتحكم في إنتاجها وذلك وفق ثنائية الجودة والرداءة أو التنظيم واللاتنظيم[١].

إذا كانت الذخيرة تفسر من خلال حضور قيم اجتماعية وثقافية وتكرارها ضمن نصوص متعددة ومتنوعة، داخل فضاء ثقافي ما، فهذا يتضمن شيئين اثنين: أولهما يشير إلى أن القراءة لا تكتسي صبغة فردية، وإنما تحدث بصورة جماعية ويتحكم فيها لا وعي جمعي مادام القراء يصدرون في ردود أفعالهم عن سياق وأعراف متشابهة، وثانيهما يعني أن هذه النصوص ذات الذخيرة الواحدة تعكس أنظمة دلالية تحيل على واقع زمني أفرزها، وأن هذه الأنظمة تظل مستمرة ومتمددة داخل ثقافتها ومجتمعها، ويتفاعل معها أكبر عدد من القراء إلى أن تفقد قدرتها على التعبير عن واقعها وعن بنياتها المركزية، فتضعف وتتلاشى ومن ثم لا يعود لها جمهور متلق يتفاعل معها.

---

(١) حول الآلية السيميوطيقية للثقافة، يوري لوتمان وبوريس أوسبنسكي ترجمة عبد المنعم تليمة ـ مدخل إلى السيميورطيقا ج٢، ص: ١٤٢ وما بعد.

القارئ الضمني:

ينطلق إيرز من فكرة مفادها أن النص لا يعدو أن يكون رصفاً للكلمات بينما القارئ هو الذي يأتيه بالمعنى، الشيء الذي يفهم منه أن العمل الأدبي لا يتحقق من تلقاء نفسه، وإنما استناداً إلى فعل إنجازي يقوم به قراء ومتلقون، ولذلك يطلق إيرز على هذه القوة التي تحول النص من بنية الكمون إلى بنية الفعل والتحقق اسم القارئ الضمني.

يميز إيزر في البداية بين ثلاثة نماذج من القراء، أحدهم حقيقي وتاريخي، ولـه وجود فعلي، إذ نعرفه من خلال تجاربه وردود أفعاله الموثقة، والآخران افتراضيان يتضمنهما النص، يكون الأول صورة ذخيرة، تتكون من المعرفة الاجتماعية والتاريخية لفترة معينة[١] والثاني هو الذي يتصوره المؤلف ويضعه في حسبانه عندما يضع إستراتيجية النص، ومن ثم فقد يكون امتداداً لقارئ تاريخي يبدو في شكل نماذج مكررة ومتماثلة أو قد يشكل نموذجاً جديداً إذا كانت إستراتيجية المؤلف تخترق المألوف وتخرج عن السائد، وذلك في محاولة تعمد إلى تخيل

---

(١) فعل القراءة، ص: ٢٢.

قارئ جديد ورسم ملامح صورته المستقبلية، ومما تجدر ملاحظته هو أن يكون هذا النموذج الأخير هو نفسه الذي تحدث عنه أمبرتو إيكو وسماه القارئ النموذجي وهو قارئ يتضمنه النص، ويتوجه إليه المؤلف وفق إستراتيجية نموذجية، يقول إيكو: "... فأن يكوّن المرء نصاً يعني أن يضع حيز الفعل إستراتيجية ناجزة تأخذ في اعتبارها توقعات حركة الآخر شأن كل إستراتيجية...... فإنه غالباً ما ينصرف إلى رسم صورة خصم نموذجي... ذلك هو شأن النصوص جميعاً... إذ ينبغي للمؤلف في سبيل أن ينظم إستراتيجيته النصية، أن يلجأ إلى سلسلة من الكفايات... وهذا مما يلزمه التسليم بأن مجموع الكفايات التي يرجع إليها إنما هو ذاته ما يرجع إليه قارئه، لذا نراه يستشف وجود "قارئ نموذجي"[١].

إلا أن القارئ الذي يقصده إيزر ليس قارئاً افتراضياً يكتسي طابعاً نمطياً يستقل عن أي نص منفرد، وإنما هو قارئ حقيقي؛ لـه وجود واقعي يتفاعل مع نص بعينه، ومن ثم تكون لـه وظيفة فعلية، "ولا يمكن إدراكه منفصلاً عن "فعل القراءة"[٢].

(١) القارئ في الحكاية، ص: ٦٧ ـ ٦٨.
(٢) نظرية التلقي، ص: ٣٣٣.

ويؤكد إيرز أن هناك علاقة وطيدة تجمع بين القارئ الضمني والقارئ الحقيقي، إذ لا يمكننا أن نتصور قارئاً ضمنياً دون أن نستحضر القارئ الحقيقي والتطورات التاريخية التي قطعها عبر مراحله التاريخية وحقبه الفنية. وهنا نكون إزاء تاريخ أدبي من نوع جديد، وظيفته التركيز على تجاوبات القراء، وأنواع الأحكام التي يصدرونها عقب تلقيهم للعمل الأدبي" ويصح هذا أيضاً عندما ينتمي القراء المذكورين إلى حقب تاريخية مختلفة، إذ كيفما كانت الحقبة التي قد انتسبوا إليها؛ فإن حكمهم على العمل المعني، سيكتشف مع ذلك معاييرهم الخاصة، وبذلك يقدمون حجة ملموسة على معايير وأذواق مجتمعاتهم الخاصة بهم. وبطبيعة الحال تعتمد إعادة تركيب القارئ الحقيقي على بقاء وثائق تلك الحقب"(١).

إن هذا القارئ الحقيقي هو نفسه الذي يتحول -عند إيزر - إلى قارئ ضمني تتضمنه بنية النص دون أن تحدده بالضرورة(٢)، ولكننا نستطيع أن نرسم لـه ملامح تقريبية بناء على صورتين اثنتين يكون عليهما، إحداهما نصية تتجلى في بنية النص،

---

(١) فعل القراءة، ص: ٢١.

(٢) نفسه، ص: ٣٠.

وثانيهما تتجسد في بنية فعلية تستدعي تجاوباً ينتج عنه فهم وتأويل[1]، وبهذا المفهوم يكون للقارئ الضمني في نظر إيزر مظهران مترابطان: الأول ذو معنى تجريدي يتبدى في صورة نمطية مثالية، تحضر في جميع النصوص التي تنتمي إلى حقبة فنية داخل ثقافة ما، في حين يكون الثاني مجسداً في قارئ كفء لـه وجود فعلي؛ ويملك مقدرة على التفاعل.

إلا أن ما يجب أن ننبه إليه هو أن القارئ الضمني عند إيزر يختلف عن أنواع أخرى من القراء تبناهم باحثون ممن يهتمون بشعرية التواصل والتلقي، وإن كان بعض هذه الأنواع يتماثل مع مفهوم القارئ الضمني ويلتقي معه في بعض الملامح، فهناك مثلاً القارئ المثالي (L`archilecteur) الذي استخدمه ريفاتير، ويعني به مجموعة من المخبرين الذين "يؤسسون وجود واقع أسلوبي"[2]، يضاف إلى ذلك أيضاً القارئ الخبير (Le lecteur informe`) كما وظفه فيش؛ وهو قارئ تكون لـه كفاءة لغوية وأدبية تمكنه من المعرفة الدلالية ومن التجارب مع النص، ومما يميز هذا القارئ هو أنه

---

(١) نفسه، ص: ٣٠.

(٢) فعل القراء، ص: ٢٤.

"ليس شيئاً مجرداً، ولا قارئاً حقيقياً حياً، لكنه هجين، أي أنه حقيقي (أنا) الذي يعمل كل ما في استطاعته ليجعل نفسه مخبراً"[1]، أما القارئ الثالث فهو ما يسميه وولف "القارئ المقصود" (Le lecteur vise`)، وهو مفهوم يراد منه القارئ الذي يقصده المؤلف وهو ينجز عمله، وغالباً ما يكون هذا القارئ امتداداً لتلقيات تاريخية قبلية، مما يجعل منه قارئاً ملتصقاً بالتاريخ الأدبي؛ وله صلة وثيقة بتقاليد ومعايير القراء السابقين ويعمل وفقها؛ أكثر منه قارئاً صرفاً[2].

---

(١) نفسه، ص: ٢٦.
(٢) نظرية التلقي، ص:٣٣٣.

المتلقي الخبير وممارسة النص من خلال رواية كابتشينو:

هناك من العوامل التي من شأنها أن تعرّض النصوص الأصلية للتحريف والتغيير والإسقاط، أو أن تنسب إلى غير قائلها، وهذا مايتطلب ناقداً حصيفاً ومتلقياً خبيراً في صنعة الرواية، كما هو الأمر في سائر الصناعات، يمكنه أن يميز النص الصحيح من الفاسد.

وهذا ما دفع بالسيد حافظ ليكون أكثر انشغالاً بوظيفة تلقي النصوص، لأن الحاجة إليها في مثل هذا الظرف تبدو ملحة وضرورية.

لقد اهتم السيد حافظ بمسألة التلقي اهتماماً كبيراً، إلى درجة أصبح التلقي عنده يشكل فناً قائماً بذاته، وقد برز عند السيد حافظ بكثرة ، حتى إن أكثر مؤلفاته وخاصة تلك التي تتجسد فيها وظيفة التلقي بشكل جلي مسرحياته، كانت تأتي استجابة لعامل خارجي، كأن يكون الأمر متعلقاً بمتلق جاهل التبست عليه معاني النصوص، فأساء فهمها وتأويلها، فيكون ذلك باعثاً لتأليف كتاب يسهل إيصال المعاني، ويبين فيه ما خفي من المقاصد، كما هو الشأن بالنسبة "لبقية أعماله، أو كأن يتعلق الأمر بمخرج يبعث بنسخة من مسرحية فتعرض على

السيد حافظ ليصححها ويقابل بين رواياته فينخلها وينقحها، أو أن يسأله شرح وتفسير المعاني المشكلة، وبذلك تظهر الأعمال المسرحية جواباً عن سؤال واستجابة لمؤثر خارجي.

ولقد اتخذت وظيفة التلقي عند السيد حافظ صوراً شتى، فتنوعت أشكالها وتباينت نذكر من ذلك مثلاً: قضية الشرح والملاحظات المدرجة في الهوامش، فهذه القضايا كلها وإن اختلفت صورها، فإنها تلتقي عند غاية واحدة أساسها تلقي الرواية، وفق منهج يتوخى الدقة والضبط.

لقد كان السيد حافظ، يجمع في نصه الأصلي الذي يتحدث فيه عن فرعون بين الزمن الماضي والزمن المعاصر، فيتناوله بالتغيير في الزمن مثلما هو واضح في قوله في المتن: (لقد طغى فرعون وتجبر في مصر وقتل الأبرياء واختفت البراءة في هذه البلاد واختفى الوفاء.. لابد أن تهرب)[(١)]، وفي الهامش يقول:(كتب هيكل: حين أراد حسني مبارك أن ينفي عزمه توريث حكمه لابنه رد بحدة على أحد سائليه وهو أمير سعودي: يا راجل حرام عليك..ماذا أورث ابني؟..أورثه خرابة؟.. ولم

---

(١) كابتشينو: ص ١٤٨.

يسأله سامعه متى وكيف تحولت مصر إلى خرابة حسب وصفه)[١]

كلما عاد إليه من جديد قارئاً كما في "كابتشينو وجد نماذج يجمع فيها السيد حافظ بين القصة التخييلية المستمدة وقائعها في كثير من الأحيان من التاريخ المصري، وبين وقائع الزمن المعاصر للكتابة.

يقول السيد حافظ: (لاحظ هارون التعب والإنهاك على وجه موسى، نظر موسى له قائلا: لماذا أهرب؟ حتى تنجو من الموت، أو أترك مصر؟ أو أترك النيل؟ وصباي وأحلامي.. إنهم شعبي أي عار عليهم؟

وبينما هما يتحدثان، اخترقت المكان الأميرة حتشبسوت وآسيا وهما ترتديان ملابس تنكرية ومعهما حارسان... وقاطعت آسيا كلام هارون أخا موسى واتجهت ناحية موسى: نعم يا موسى لابد أن تهرب..،: ...انحنى موسى وأمسك يدها وقبلها)[٢]وفي الهامش يقول:(تقول لي كاتبة تونسية: تونس ليست بخير، وقال محمد المغبوب كاتب ليبيا ليست بخير وأنا أقول مصر

---

(١) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٢) كابتشينو: ص ١٤٩.

ليست بخير...هل ثورات شعوبنا العظيمة التي قام بها الشباب ثورات هي منحة من السماء لشعوب لا تستحق الحرية بل تحب العبودية والذل ولكن الشباب فهم غلط..)[1]

إن القارئ لأول وهلة يتساءل عن العلاقة التي تربط هذا المقطع بما ورد في الهامش، ولكن القارئ المتميز القادر على قراءة الفجوات يدرك ما قصده الكاتب، وقد لاحظنا من خلال دراستنا لهذه الرواية أن السيد حافظ مهتم بنوع محدد من المتلقين، يتميزون بحس فني ونقدي، قادرين على ملء الفراغات التي يتركها المبدع، والتي يغير فيها القارئ حسب ثقافته ومستواه المعرفي.

لكن ما الذي دفع بالسيد حافظ لإدخال ملاحظات على نصه الأصلي، وقد أصبح نصاً متداولاً؟ هل كان ذلك اعتباطاً لا مبرر لـه أم أن وراء هذا العمل مقاصد وغايات؟.

إننا إذا أمعنا النظر في هذه التلميحات، بدا أنها لم تأت اعتباطاً، فمنها ما كان يستدعيه السياق المعنوي للنص، ومنها ما كان يعبّر عن توجه فني جديد سلكه السيد حافظ، ويتجسد هذا

---

(١) كابتشينو: ص ١٤٩.

التوجه في سردية جديدة يمكن أن نسميها سردية الصدق أو الواقع.

إن من بين ما تتميز به هذه السردية هو نهجها لأسلوب فني جديد، يعتمد جمالية الصدق، وينأى عن كل الخصائص الفنية التي ترتبط بالنمط السردي الذي يهيمن عليه قيمة الكذب والتخييل، وتغيب فيه الكلمة الصادقة، وهو ما يمكن أن نسميه سردية الكذب.

ويظهر من خلال هذا النص أن وظيفة السرد عند السيد حافظ قد تحولت من وظيفة تقوم على الكذب وعلى الصورة التخييلية الإيهامية، إلى وظيفة أخلاقية ذات منزع فني جديد قومه صدق الكلمة وجمالية المعنى والقيم.

ومن هنا نفهم لماذا استخدم السيد حافظ أفق انتظار سردية الكذب وهما: المكوّن الغرضي الذي يتكون من أغراض سردية مثل التشويق والتخييل.... والمكوّن الأسلوبي الذي أقيم على أساس صور بلاغية تكتسي صفة المبالغة والغلو، وهي ذات وظيفة تعجيبية محضة، وبهذا التحول في وظيفة السرد يكون السيد حافظ قد ساهم في تغيير وتعديل أفق انتظار السرد الروائي، الذي يقوم على الوظيفة المعرفية والخلقية، يسانده

في ذلك مكون أسلوبي يعتمد على العلاقة الإيحائية والأيقونية ذات البعد التخييلي.

ولقد ترتب عن طغيان هذه العلامة عند السيد حافظ في مرحلة سردية الصدق نشوء نص سردي يقوم على أساس منطق التصديق لا على أساس منطق التعجيب، وهذا من شأنه أن يؤدي إلى ضعف في جمالية النص وذلك وفق معايير الجمالية التقليدية.

ولا شكّ أن هذا التوجه الثنائي الذي اتخذه السيد حافظ في نصوصه الأدبية، لا يعود إلى منبع ذاتي محض بقدر ما يعود إلى بنية ثقافية جمعية، استمدت تصورها للعملية الشرعية من مصدر إسلامي خالص، فقد كان يميز بين منهج تخيلي هيماني وهمي أساسه النشاز بين القول والواقع، وبين منهج عقلاني تصديقي قوامه التطابق بين النص وشخوصه الفنية.

ويترتب عن فكرة الهيام السردي اتجاه فني ينظر إلى الرواية بوصفها نصاً تخييلياً يتكون من معان كاذبة، في حين سيتولد عن فكرة الصدق في توجيه القارئ من خلال الرواية اتجاه فني يستقي مادته من العقل وقوانينه، ومن البديهي في ظل هذه النظرة أن تقل قيمة التخييل وتتضاءل وينظر إليه في حذر

واتهام، فمثلا يقول السيد حافظ في متن الرواية:«كان أبو حنيفة يدعو للمساواة والعدالة بين البشر وأن المرأة ليست للمتعة، بل هي كائن حي مساو للرجل، وهي حرة تتزوج وتختار متى وصلت سن العشرين دون ولي...ولا يحق لمسلم أن يكفر مسلما...عرض عليه الخليفة المنصور منصب العدل فرفض...طلب منه الخليفة العباسي أن يتولى أمر العدالة فرفض فسجنه وعذبه وقطع يديه وقدميه ومات وهو في السبعين بالسم في السجن... مات المستنير ونور من قبس العالمين قتله أبو جعفر المنصور لعنة الله عليه..آمين »(١)، وقد استدل على فكرته التي بيّن من خلالها أن الظلم والإكراه مستمر عبر الأزمنة، ولا يخلو التاريخ من حوادث مشابهة، فيشير السيد حافظ في الهامش للأمر نفسه، حتى يعقد القارئ المتميز الذي حدده الكاتب من خلال مقارنته بما جاء في المتن من أمر أبي حنيفة فقال:« شرح لابويسيه للعبودية المختارة استند إلى مسألتي الإكراه والخديعة والتاريخ الإنساني حافل بأمثلة لا حصر لها من أنواع الإكراه والخداع... وفي حقيقة

(١) رواية كابتشينو: السيد حافظ ،ط١، ص ١١٢-١١٢.

الأمر هناك شعوب كثيرة استمرأت عبوديتها ماضيا وحاضرا ووصل الخوف فيها إلى درجة الاستلاب وما فقدته كان أكثر من حريتها، إذ فقدت القدرة على الاستيقاظ من سبات المهانة والمذلة والعبودية...»[١]

ولقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى هذا الاتجاه في معرض حديثه عن فكرة "خير الشعر أصدقه" ووصفه بأنه يقوم عل مبادئ مناقضة لما يقوم عليها الاتجاه الآخر، فهو يترك المبالغة والتجوّز، ويعتمد ما يجري من العقل على أصل صحيح[٢]، وبذلك تكتسب الرواية الصورة الشعرية التي تنبع من هذا الاتجاه صفة الصورة النموذجية التي تتميز بطابعها اللامكاني واللازماني، وفي هذا الصدد يبرهن لنا السيد حافظ أن الرواية يمكنها أيضاً أن تستمد معانيها من مصدر عقلي دون اللجوء إلى المعاني التخييلية الكاذبة.

بيد أن التصور الأقرب تعالقاً إلى نظرة السيد حافظ للرواية هو

---

(١) رواية كابتشينو: السيد حافظ، ط١، ص ١١٣.

(٢) يقول الجرجاني: "فمن قال" خيره أصدقه" كان تركُ الإغراق والمبالغة والتجوّز إلى التحقيق والتصحيح، واعتماد ما يجري من العقل على أصل صحيح، أحبّ إليه وآثر عنده.... ومن قال: "أكذبه" ذهب إلى أن الصنعة إنّما تمدّ باعها وتنشر شعاعها... حيث يعتمد الاتساع والتخييل": أسرار البلاغة. ص: ٢٧٢.

ما أورده ابن حزم من كلام تحدث فيه عن قوى النفس فقسمها إلى قوى حسية وعقلية وظنية وتخييلية، مبيناً في الأخير أن أفضل هذه القوى جميعها هو العقل على اعتبار أنه المنفذ الوحيد الذي يتوخى الحقيقة أكثر من غيره، فيقول موضحاً ذلك: "وليس في القوى التي ذكرنا شيء يوثق به أبداً على كل حال غير العقل، ففيه تمييز مدركات الحواس السليمة والمخذولة بالمرض وشبهه... وأما التخييل فقد يسمعك صوتاً حيث لا صوت، ويريك شخصاً حيث لا شخص، قال تعالى: « يخيل إليه من سحرهم أنها تسعى[١]" فأخبر تعالى بكذب التخييل، والعقل صادق أبداً... وقال تعالى ذامّاً لمن أعرض عن استعمال عقله: "وكأين من آية في السموات والأرض يمرون عليها وهم عنها معرضون[٢]" فأين المذهب عن الخالق تعالى وعن العقل المؤدي إلى معرفته إلا إلى الشيطان الرجيم والجنون المودي والضلال المبين... وإلى العقل نرجع في صحة الديانة وصحة العمل الموصلين إلى نور الآخرة والسلامة الأبدية، وبه نعرف حقيقة العلم ونخرج من ظلمة الجهل،

---

(١) الآية ٦٦ من سورة طه.

(٢) الآية ١٠٥من سورة يوسف.

ونصلح تدبير المعاش والعالم والجسد" (١).
ويبدو جلياً من خلال كلام ابن حزم أنه يشير إلى مصدرين اثنين ينبع منهما كل عمل إبداعي ومنه العمل السردي، فأصبح للأدب: أحدهما تخييلي وهمي والآخر عقلي تصديقي، ثم بيّن طبيعة كل اتجاه على حدة، مفضلاً في الأخير طبيعة التوجه العقلي غير الإيهامي، فالسيد حافظ لا يكتفي بإمتاع القارئ من خلال سرده لأحداث فيها من التشويق والتحفيز، اللذان يثيران المتلقي ولكنه يصر على تعليمه، وإيصال كل ما يميزه عقله من أحداث واقعية يرتبط بها القارئ من قريب أو من بعيد، باعتباره يوجه نصوصه الإبداعية لقارئ نموذجي حدده في عقله وميز ثقافته التي من خلالها تتضح له المعاني جليا من خلال كل فجوة أو فراغ يتخلل الأسطر.
ويبدو من الواضح أن السيد حافظ قد استقى هذا الاتجاه من ثقافته ومعارفه، وهو نابع من التصور الإسلامي للعملية الإبداعية، وكأنه يبدي عزوفه عن كل اتجاه يهيمن عليه التخييل إلى درجة يصبح فيها إيديولوجيا خادعة تقوم على

---

(١) التقريب لحد المنطق، ابن حزم، ص: ١٧٨ ـ ١٧٩.

الكذب والخداع وعلى التزوير الأدبي، الذي يزيّف الواقع ويطمس الحقيقة، وفي رواية كابتشينو الذي اقتبسنا منه هذا النص يتحدث السيد حافظ عن حادثة وقعت له ويبدو أن ما جاء في المتن خلال سرده لوقائع الرواية قد حرك بداخله مشاعر وذكرى تدل على ثقافته وتفكيره، وعقيدته التي تحث على فعل الخير، وبهذا يكون السيد حافظ يزرع في القارئ أنبل المشاعر وهو الإحساس بالأخر هو شعور نبيل يحقق فرحة لا يشعر بها إلا المؤمن الذي يفقه قوله تعالى:(فأما اليتيم فلا تقهر وأما السائل فلا تنهر، وأما بنعمة ربك فحدث)(١)

النص الذي ورد في متن الرواية يقول: "... وأطلق بالونات الفرح في فضائه وعقلك للوطن في المظاهرات... وروحك للرحمن الذي خلق الإنسان وعلمه البيان صباح لنا يا أأأأنا، وحماك الله من شر الناس ومن شر نفسك إذا استيقظت أو وسوست "(٢)

أما في الهامش الذي أشار إليه في المتن بترقيم ١٦٨ فيقول فيه:« حدثني الكاتب الصديق بهيج إسماعيل، وسألني وسط

---

(١) الآية: من ٩-١١ من سورة الضحى.

(٢) كابتشينو، السيد حافظ، ص ٢١٠.

الحديث أنت تركت إيه لأولادك؟ قلت فعل الخير..»
وهو عند ابن حزم ينقسم إلى ثلاثة أقسام: صناعة وطبع وبراعة ، ويوضح الصناعة بأنها التأليف الجامع للاستعارة بالأشياء والتعليق على المعاني والكناية عنها، أما الطبع فيعني به ما لم يقع فيه تكلف وكان لفظه عامياً، ... في حين يفسر البراعة بأنها التصرف في دقيق المعاني وبعيدها، وإصابة التشبيه، وتحسين المعنى اللطيف.
إلا أن هذه الأقسام كلها تشترك في نظام دلالي واحد، ويجمع بينها قانون فني واحد يتمثل في قيمة التخييل الكاذب الذي يهيمن على كل هذه الأقسام.
إن هذه الخلفية المرجعية، إذن، هي التي كانت تتحكم في قراءة السيد حافظ لبعض نصوصه الأصلية ، فكان يعيد فيها نظره إسقاطاً وتغييراً لكلماتها حتى تستجيب قدر المستطاع لتوجهه الفني الجديد، ومن البديهي في ظل هذا المنحى أن يتجاوز التنقيح السردي عند السيد حافظ اللفظة إلى الصورة الفنية، إذ كان يصدر عنه حكم نقدي يبدي فيه نفوره من بعض الصور السردية: "حذفت من هذه الرواية ١٦٥ صفحة أظن أنها كانت عبئا على روح النص والرواية... وعبئا على روح القارئ لذلك

لزم الاعتذار والتنويه على ما تم حذفه من الطبعة الأولى ٢٠١٣، أضفت في هذه الطبعة الثانية حوالي ٣٣ صفحة لتعميق الدرامية في الأحداث "[١].

ألا يتضمن هذا الشاهد حكماً نقدياً يحمل إشارة موحية إلى وجود مفارقة فنية بين مذهب الأدباء الذي يميل إلى المبالغة والغلو، وبين سردية ذات منحى فني يتوخى الصدق والحقيقة بعيداً عن إيهامية الأدباء وشطحاتهم الخيالية، هي ما يرغب فيه السيد حافظ ويدعو إليه، فالسيد حافظ ينقح نصوصه الأدبية حتى يستجيب لمنحاه الفني الجديد.

فقد تناول السيد حافظ هذه الرواية بالتعديل والتنقيح حيث حذف عددا من الصفحات بلغ ١٦٥ صفحة وأضاف ٣٣ صفحة، اعتبرها إضافة تساعد على تعميق درامية الأحداث.

إن هذا التنقيح هنا لم يلتجئ إليه السيد حافظ اعتباطاً، وإنما أتى به بناء على خبرة فنية وإطلاع ودراية بمذاهب الأدباء، وحتى يجيء نظام هذه الرواية أكثر ارتباطاً بواقعه ارتأى السيد حافظ أن ينقحه على الصورة الجديدة للطبعة الثانية.

---

(١) رواية كابتشينو: السيد حافظ الطبعة الثانية، ص ١٠.

وهذا دليل على إتقان السيد حافظ لمنهج علمي دقيق في تلقي النصوص، قوامه ضبط الروايات التي كان يتعاورها الرواية بالزيادة والحذف والإسقاط، وتصحيحها والترجيح فيما بينها حتى تكون النصوص أقرب إلى الصورة المنطلق وإلى منبعها الأصلي.

بل وكأن السيد حافظ يشير إلى أن بعض الكتاب كانوا يفتقرون إلى الحاسة النقدية، التي من شأنها أن تفصل بين الأجناس الأدبية، حيث يلمح إلى فقدان الغريزة النقدية عند بعضهم، إلى درجة أنهم لا يستطيعون أن يقفوا على مواطن الخلل والاضطراب الذي يتجلى في غياب قيمة السرد المرتبط بالواقع، وبغياب هذه القيمة لم يعد للرواية عند السيد حافظ معنى.

ما يستوقفنا في هذه الرواية هو كثرة القضايا التي تتعلق بالرواية والسرد بشكل عام، وفيها يشير السيد حافظ إلى قلة التجربة النقدية في ممارسة النصوص عند الكتاب، وعدم درايتهم بقواعد وآليات التلقي السردي، فكان ذلك عنده من أكبر العوامل التي أفسدت صورة الرواية، مما يتطلب متلقياً خبيراً يجمع بين الذوق والمعرفة العلمية، حتى يتمكن من الوقوف على مواطن الفساد والتنبيه إليها، كما فعل هو نفسه مع

النصوص السردية التي يكتبها، فكان ينبه إليها ويعدّل الرواية حسب وجهها الصحيح ويعيد طباعتها على حساب نفقاته ورغم قلة الإعانات التي يتلقاها سواء من الدولة أو من اتحاد الكتاب الأدباء: "ذهبت إلى اتحاد الكتاب لأحصل على معاشي الشهري.... هكذا تنظر الدولة المصرية العظيمة لمعاش كتابها سواء كانوا عظاما أو صغارا... "[١]، وكأن السيد حافظ وهو يستشهد بكلامه في الهامش يريد أن يشير إلى إتباعه المنهج النقدي الذي سنّه في تلقي النصوص، وهو منهج يقوم على الدقة في تقويم النصوص وتمحيصها وتبينها وفق آليات تتوزع بين آليات موضوعية محضة مثل اعتماد آليات ذوقية تعود إلى الذات، ويعوّل فيها على الخبرة والدربة الفنية، وهو ما يقوم به في قراءته وتلقيه النصوص.

المقياس التوثيقى:

ونعني به أن تكون للنص الواحد روايات متعددة كلها صحيحة ومعتمدة، فيتمّ إثباتها جميعها، دون ترجيح بينها أو تفضيل رواية على أخرى، وذلك توخياً للدقة والتوثيق.

---

(١) رواية كابتشينو الطبعة الثانية، ص ١٥ (الهامش).

وحرصاً من السيد حافظ على توثيق النصوص فإنه كان يثبت كل النصوص المتعددة وما فيها من اختلاف دون أن يرجّح أو يفضّل واحدة على أخرى، يمكن العثور في كتبه المتفرقة على شواهد كثيرة تسير في هذا المنحى تؤكد كلها اهتمام السيد حافظ بالمقياس التوثيقي أيّما اهتمام.

إن حرص السيد حافظ على التوثيق جعله يؤكد على الخلاف الحاصل بين روايتين في شأن نص واحد، وإثباتهما معاً، بعيداً عن أي حكم قيمة يميل إلى رواية دون أخرى، يعني أن الروايتين معاً عنده صحيحتان، ولم يذكرهما إلا من جهة الإثبات والتوثيق، والإضافة بغرض تعميق الأحداث دراميا.

المقياس الذاتي:

لا يقوم هذا المقياس على أي حجة أو دليل موضوعي، وإنما يستند فقط إلى الذوق والتجربة الشخصية في تحقيق بعض الروايات أو إثبات زيفها، فتأتي الأحداث مرتبطة بذكريات يسترجعها الكاتب في لحظة معينة: " تذكرت وأنا في الحمام تحت الدش ذكرياتي مع انى استثنائية وعلى شعرها حناء... كتبت بعد الحمام في حائط الفيس بوك.. ما أجمل الحناء في شعر النساء.. رائحة الحناء تخلب خيال الرجال وخيالي

خاصة.. تفاصيل الحب كثيرة وقليله يعيش داخلنا إلى الأبد.."[1]
لقد أورد السيد حافظ هذا المشهد في الهامش في سياق كلام تخييلي، وذلك على لسان ذاكرته، فكتبها على جدار الفيس بوك كتوثيق لهده الذاكرة التي جعلته يعيش الحدث مرة أخرى.
وإن كانت تعوزه الأدلة الموضوعية التي من شأنها أن تعضد هذا الشعور يقول: "دقيقة واحدة حتى أتنبا بقمر الفرح القادم.. دقيقة واحدة أقبلك قبل أن تغادري، دقيقة واحدة أعيش فيها حرا من هواك ولا أعود أسيرا دقيقة واحدة حتى أتنفس فجرا وأمسح أسماء كل النساء وأوحد أسماءهن باسمك ماذا اطلب مجرد دقيقة واحدة"[2]
إن السيد حافظ مؤازراً بمقياس ذاتي تطغى عليه النبرة العقلية على الإحساس الذوقي والشعوري، ولا شك أن الإصغاء إلى صوت العقل وتحكيمه في كل مجالات الحياة، كان من ديدنه؛ ومنهجاً معتمداً في حياته، عرف به في رواياته: « ...وقبل أن نحلل هذا الاسم ومدى علاقته بالفرعون رمسيس الثاني.. نقول

---

(١) رواية كابتشينو، ط٢، ص ١٩ (الهامش)
(٢) رواية كابتشينو، ط٢، ص ٢٢.

إن هذا الاسم قد ورد في تاريخي الطبري واليعقوبي...»[1]

وما نستخلصه من خلال هذه الرواية اعتماد السيد حافظ منهجاً نقدياً يتوزع بين النقد الحواري الذي يقوم على أسلوب المناظرة والجدل والنقد الانطباعي الذي يصدر عن الغريزة الفطرية والإحساس الشعوري.

إن ما يظهر من خلال رواية كابتشينو هو أن النص الأدبي يتكون من نصين متعالقين: أحدهما يمثل النواة الأصلية، وقد نهج فيه السيد حافظ أسلوباً جديداً لم يكن مألوفاً في الكتابة الأدبية، ويتجلى ذلك في أن هذا النص لم يعد يحيل على مرجع خارجي فقط، وإنما أصبح يحيل أيضاً على الثقافي حيث تترسب فيه كثير من النصوص الثقافية ، بعضها يتم استحضاره فعلياً؛ وبشكل أكثر جلاء وحرفية كما يظهر ذلك في التهميش الذي وضعه أسفل كل صفحة،

والبعض الآخر يبدو بشكل أقل وضوحاً كما في حال التلميح إلى نصوص أخرى غائبة. والوضعان معاً –أي الظاهر والخفي، والتصريحي والتلميحي –يجسدان علاقة الحضور المتزامن لعدة

---

(١) المصدر نفسه، الصفحة ٢٨.

نصوص داخل النص الحدث، ولعل هذا ما تسميه الدراسات السيميولوجية الحديثة بالتداخل النصي أو التناص "lintertexte"، ويراد به العلاقة الموجودة بين عمل أو نص أدبي لاحق وأعمال أخرى سابقة (١). ولا يمكن فهم النص الحدث إلا استناداً إلى مبدأ التناصية "lintertextualité" الذي يمثل آلية خالصة للقراءة الأدبية وهي تتجسد في إدراك القارئ للعلاقة التي تجمع بين النص الحدث والنصوص الغائبة أو المستحضرة بشكل خفي. وهذا ما تنشأ عنه القراءة التأويلية التي تساهم في إنتاج الدلالة الأدبية التي تختلف عن القراءة الخطية التي لا تنتج غير المعنى فقط.

وبما أن بنية هذا النص تتميز بنوع من التشاكل والتعقيد من شأنه أن يحدث بعض الالتباس عند المتلقي، اختار السيد حافظ أن يوازي هذا النص بنص آخر، هو ما يسميه جيرار جنيت النص الموازي الذي يأخذ أشكالاً متعددة، تتجلى في العناوين التي تتوزع ما بين عنوان رئيس وأخرى فرعية، كما يتمثل في التذييلات والحواشي والهوامش ، وقد اعتمد الروائي على هذا

---

(1) palimpsests, Gérard Genette, p.9 et la trace de lintertexte Michael riffaterre, la pensée, N 215. p4.

الأخير كشواهد تقوي المعنى وتوضحه في ذهن المتلقي، الذي تربطه بالنص الأول علاقة تفسير وتعليق، أمَّا الثانية فتقترن بوجود نص نقدي واصف من شأنه أن يكشف عن الآليات والمعايير الجمالية التي اعتمدها السيد حافظ في تجربته النقدية.

إلا أن لهذين النصين الموازيين – أي النص الشارح والنص السردي – وظيفة واحدة تتجسد في إضاءة النص الأصلي وتوضيح نواته المعنوية التي هي عمدة القراءة الخطية.

إنَّ ما بين الأسباب التي دفعت السيد حافظ لكي يلجأ إلى النص الموازي المفسر، هو أن البنية اللغوية لرواية كابتشينو قد بنيت على أحداث مشابهة لما يعيشه الروائي في الواقع.

إننا إذا ربطنا بين النص الموازي الذي يتضمن الشرح والتفسير، وبين النص الموازي الآخر الذي يكمن في سرد أحداث الرواية، تكونت لدينا صورة تقريبية، يبعث بها مرسل إلى متلق، فإنه يأخذ صفة الأدبية فتصبح لـه وظيفة معرفية وجمالية.

لقد حاول السيد حافظ من خلال القراءة والتلقي السردي أن يرسي أسس التجربة الجمالية العربية قبل أن يتمثلها مبدعًا وكاتبًا.

فمن خلال كتابته لهذه النماذج السردية كان يميز بين تجربتين

جماليتين في السردية العربية، وندرك ذلك من خلال استخدامه لرموز لفظية أو من خلال سيميولوجيا العنوان(كابتشينو) وللعنوان عند السيد حافظ مغزى دلالي، وإشارة رمزية بعيدة المعنى ذات ظلال وإيحاءات معنوية متداعية.

إنَّ القرائن اللفظية الموحية التي تتضمنها هذه العناوين تؤكد شيئاً من هذا القبيل، وتميز بين منحيين جماليين.

فالكتابة الأدبية تعد لعبا بالكلمات للتعبير عن أمور جدية كما يصرح بذلك ميخائيل ريفاتير في كتابه (سيميولوجيا الشعر) (Sémiotique de la poéSie)، وانطلاقا من هذا الفهم تكون العلاقة في عنوان أبي السيد حافظ، بين أحداث الرواية في عهد الفراعنة وكابتشينو التي ترمز إلى زمن الكاتب حيث لا وجود للقهوة أو الكابتشينو في عهد الفراعنة، لكنها لمحة عابرة وإشارة آسرة تنفلت من ضوابط العقل وتخرج عن حدود نفسه بالرجوع إلى أزمنة غابرة يربطه بها التاريخ يقول السيد حافظ: « كل فرد ينتمي إلى عدة أرواح جماعية، روح عرقه.. روح طبقته.. وروح طائفته..»[١]

فمثل هذا الأدب أقرب إلى الحركات الكاذبة منه إلى جدية الصدق

---

(١) كابتشينو، ط٢، ص٦.

والمعنى، يستجيب لـه الوجدان ويخفق لـه القلب خفقانه لحركة الشخصيات وهي تسير الأحداث، ومع ذلك فهو لا يخلو من لمحات جمالية عفوية تستجيب لها النفس وتطرب لما تحدثه من هزة نفسية ولذة فنية، توحي إلى شعرية تعبث بالقلوب لما فيها من جمالية بدائية وعفوية.

فهذه الصور الفنية، تكون في حاجة ماسة إلى نص مفسر يقرب المسافة الجمالية بين هذه الطريقة وبين أفق انتظار هذا المتلقي.

فعندما يستشعر القارئ هذه الصور الفنية ويتأملها، ويقلب معانيها، يجعل القراءة عبارة عن رياضة ذهنية تستدعي إلى ذهنه أفكاراً وخواطر بعيدة، تزيد من معرفته، وتنمي ذخيرته الأدبية، وتبعث في نفسه ذكريات أثيرة ومحببة، "وإذا كان من عادة المحب أن يتقبل من محبوبته كل فعل وأمر، لأنَّ كل ما يصدر عن المحبوب محبوب، فذلك ما يفعله السيد حافظ عندما يعالج موضوع الرواية، وكثيراً ما يجد لـه المسوغ لاستعمال عبارة ربَّما لا تكون مألوفة عند السامع أو لأنها لم تكن في موضعها السوي، وإنما جاءت بها الذكريات لتؤكد قرب أحداث الرواية للواقع، فهو لا يستعين إلا بأحداث مشابهة ليوردها في

التهميش"

إنَّ هذا العنوان كابتشينو الذي يدل على نزعة انفعالية عاطفية ذات مصدر غريزي وذاتي محض، تختزل حكماً جمالياً يقوم على أساس القدرة الإبداعية في ربط الماضي بالحاضر، وبعث الإحساس بالآخر في نفس المتلقي، فيتعايش معها وكأنه في زمن غير زمنه، أو كأنه مسافر عبر الأزمنة فقد استطاع السيد حافظ أن يكون مؤثراً بما جاء في الرواية من خيال بديع إلا أن الاستعانة بالماضي للتعبير عن الحاضر، لم يكن لينسي الكاتب ذكر بعض الخصائص الأسلوبية التي خرج بها النص عن أفق، ويتجلى ذلك في ابتداعه لمكون أسلوبي جديد يعتمد على الغرابة والتشاكل المعنوي، كما يتجسدان في الاستعارة التفاعلية التي استبدلت بالاستعارة الشبهية.

ومعروف لدى قراء نصوص السيد حافظ أنه قد عرف بهذا المنحى في كتاباته، حيث كان يختار لكتبه عناوين ذات بعد سيميولوجي محض، كما هو شأن كتاب "كابتشينو" وغيرها من العناوين التي تكشف عن مقصدية السيد حافظ وعن حكمه النقدي والجمالي.

كما نجد في رواية كابتشينو عبارات متناثرة في ثناياها، تنبئ

أيضاً عن مضمون هذا العنوان وتعبر عن حقيقته، وإذا كانت هذه العبارات لا ترقى إلى مستوى صراحة تلك التي وردت متصلة بالمتن، فهي على كل حال ترمز من طرف خفي إلى حب عميق للقهوة ومجلس الأدباء، فهو أديب يكتب بوعي باحثا عن قارئ متميز رسم له في مخيلته سمات معينة، ونلمس ذلك مثلاً في قول السيد حافظ: « كل ما اكتسبته من السعادة سرقه الابتلاء مني... كل ما اكتسبته من معرفة صار في ٧١ كتابا، والقارئ الذي أتمناه لم أقابله بعد..»(١)

لأنَّ الإنسان –في حالات كثيرة –قد يظهر غير ما يبطن لا سيما إذا كان يرغب في تحقيق أهداف محددة لم تتحقق في مجتمع خذله ألف مرة: « كل ما اكتسبته من فهم وإدراك سقط تحت أقدام الأغبياء المسئولين على مدى ٤٠ عاما...كل ما اكتسبته من الكتابة هو العذاب والشقاء فالمعرفة ابتلاء والغباء نعيم والفهم جحيم في بلدنا » (٢)

وهذا ما جعل السيد حافظ يلتجئ إلى أسلوب التورية مرة أخرى ليبين من خلاله تأثره بالفن والإبداع، ولاسيما الفن الراقي،

---

(١) كابتشينو: السيد حافظ، ط١، ص ١٨٧. (الهامش).

(٢) كابتشينو: ط١، ص ١٨٧،(الهامش).

الذي يرسل صاحبه رسائل تعبر عن الانفجار الداخلي للعواطف والكبت، للحزن والدمع المدفون، للفرحة والضحكة المقيدة...ولنا في كابتشينو ما يدل على توجه السيد حافظ الأدبي والفني، عند حديثه عن الانفلات من القيود، وذلك من خلال " الخيول في عيون فنانات العرب... ريم إسكندراني" يقول: « أنها اختارت الحصان لترسمه في لوحة خرجت من الأساطير بقرن واحد متميز، أو من الحلم أو من لحظة الوسن أو الفجر...»[1]، ويضيف قائلا:« الحصان عند ريم اسكندراني الفنانة التشكيلية السعودية هو لحظة انفلات من القيود والسجن والعادات القديمة والحكم على المرأة بالاختناق وتقييد انطلاقها الفكري...»[2]

عندما نقرأ رواية كابتشينو ندرك أن السيد حافظ جاء بجمالية سردية تحظى بنصيب من الجودة الفنية والإبداع، فاقت كل جمالية سردية سبقتها ولذلك أطلق عليها كابتشينو الحداثة.

أكاد الآن أجزم أن وراء العناوين نظاماً معرفياً وخلفية مقصدية تتمثل في تلقي الرواية وتقبلها وفق أفقين جماليين اثنين:

---

(١) كابتشينو: ط١، ص ١٩٠.

(٢) كابتشينو: ط١، ص ١٩٠

أولهما يتضمنه عنوان الطبعة الأولى "كابتشينو" وهو ما يمكن أن نسميه تبعاً لتسمية يوري لوتمان بأفق جمالية التطابق أو التماثل (Esthétique de lidentité)، ومعناه أن هناك أعمالاً أدبية لها تقاليد فنية وتتراكم عبر السنين، فتظل وفيه لقواعدها محافظة عليها وهذا من شأنه أن يرسم أفق انتظار تطابقياً بين المبدع والمتلقي، حيث تستجيب الأعمال التي تنتمي إلى هذه الجمالية لتوقعات متلقيها الذين ترسخت في أذهانهم معايير وقيم ثابتة يقول عنها لوتمان: إنها "مجموعة مبادئ تمثل أساس وقاعدة هذا الصنف من الأنساق الفنية، والتي يمكن تعريفها باعتبارها جمالية للتماثل [أو التطابق] (١).

إنَّ الجمالية التي كسرها السيد حافظ هي جمالية ظلت وفية لقواعد الرواية العربية الحديثة، حريصة على الجمع بين الأصالة وبين القيمة الجمالية، ولهذا يأتي الحكم النقدي حسب رأي أن للسيد حافظ أسبقية لهذه الجمالية التي تحافظ على طريقة الكتابة وإظهار قيم الرواية الفنية.

ويمكننا أن نسمي أفق الجمالية – حسب يوري لوتمان دائماً –

---

(١)- La structure du texte artistique, p. 397

أفق جمالية المعارضة Esthetique de l opposition وهو يناقض الأفق الأول، ومن بين خصائصه أنه يقدم إستراتيجية المبدع باعتباره اختيارات جمالية جديدة تختلف عن النماذج السائدة وتتمرد على قواعدها المتداولة.

وإذا كنا في الحالة الأولى أمام جمالية مقترنة بالعفوية والبساطة، فإننا في الصنف الثاني نكون إزاء جمالية تمتاز بنوع من التعقيد كما لو كانت إبداعاً عن النظام السائد ليؤسس له نظامه الخاص.

وندرك من خلال الحقل الدلالي الذي وظفه السيد حافظ في الطبعتين، ميله إلى هذه الجمالية نظراً لما تحمله ألفاظ هذا الحقل من معاني إيجابية ترمز إلى الاستحسان والإعجاب والتجويد.

وحسب مفاهيم دي سوسور اللسانية، فإن كل بنية لغوية تتكون من محورين اثنين: أحدهما أفقي تركيبي والآخر عمودي اختياري، ولكي تنمو البنية على المحور التركيبي فإن المؤلف يعمد إلى المحور العمودي يختار منه ما يخدم مقصديته.

ومن هذا المنطلق سيكون اختيار السيد حافظ لهذا العنوان اختياراً يتضمن حكماً ذاتياً يفضل جمالية المعارضة على جمالية

التماثل، يشي بذلك اختياره المعجمي الذي انتقاه من محوره الاختياري وفق مقصدية هدفها تفضيل جمالية المعرفة والمعنى التي تمثل مرحلة النضج الفكري والتجويد المعنوي.

المتلقى الانفعالى ولذة النص :

الامتاع السردي والوقع الجمالى :

ما كان للنص السردي أن تكون لـه لذة ونشوة، لولا توفره على بعض الخصائص الشكلية التي تتضافر لتحقق الإمتاع من جهة، وتستطيع شد المتلقي وإشراكه في بناء النص وإنتاج الوقع الجمالي نفسه.

وتتجسد هذه الخصائص في كل ما يثير المتلقي، من أصوات وتشاكلات صوتية تنتج عن تلك القوانين المعروفة من تكرار وتراكم وتقابل، وما تنسجه تلك التشاكلات من مستويات دلالية وتخيلية.

الوقع الجمالى لسردية الرواية عند السيد حافظ :

لقد لفت السيد حافظ الانتباه إلى أن القيمة الجمالية للنص السردي لا تكمن في بنية الشكل وحدها، وإنما هي حصيلة تفاعل مجموعة عوامل ومحددات، منها ما يعود إلى النص نفسه باعتباره شكلاً وبنية تخيلية، ومنها ما يرجع إلى تلك العملية الشاملة المتمثلة في تجارب المتلقي وتفاعله.

وهذا ما يعني أن جمالية نص معين ليست معطي قبلياً ومتعالياً يصدر عن جوهر لا تاريخي، بل إنها تستمد طابعها وعمقها من تعالق النص مع النسق الأدبي /الفكري/ الثقافي العام في فكرة تاريخية محددة، لكن ذلك لا يلغي دور المتلقي الذي يتجاوب مع جمالية النص ثم تصدر عنه أحكام القيمة التي تعد أول مظهر من مظاهر إنتاج ذلك الوقع الأولي الذي يؤهل النص ليكون موضوعاً جمالياً يرقى إلى مقام القراءة والتأويل.

فإلى شيء من هذا المعنى يشير السيد حافظ، ولم يقتصر السيد حافظ في كتاباته للنثر على عنصر التخييل وحده، بعيداً عن التلقي، فالأدب لكي يتحول إلى تجربة فعلية يحتاج إلى عنصر التجاوب والانفعال، ويتجسد ذلك في استجابة المتلقي، وهذا ما تتضمنه أعمال السيد حافظ، ففيه إشارة إلى أن القيمة الجمالية المهيمنة في الرواية، ممثلة في جانبها التخييلي، تتجاوب مع الغريزة الفطرية لدى المتلقي فتحدث لديه وقعاً جمالياً يستجيب لـه طبعه وذوقه الفني.

إلا أن كل خلل أو مخالفة لقواعد الكتابة من شأنه أن يشوش على استجابة المتلقي فيتبينه عن طريق الحس الغريزي، ومن ثم لا تحدث لديه الدغدغة النفسانية التي تكون ملازمة للمتعة

الفنية.

وبما أن الأدب عند السيد حافظ استجابة للحس والغريزة، فهو بذلك طبع لصيق بغريزة الإنسان بعيداً عن جنسه وأرومته.

ومما يرمز إليه هذا النص هو أن الكتابة موهبة فطرية مردها إلى الطبع لا إلى العلم والصنعة.

ومما يؤكد ذلك أن الصنعة والعلم وحدهما في منأى عن الفطرة والغريزة لا يصدر عنهما نص جيد.

وبما أن النصين معاً (المتن والهامش) يحتملان أوجهاً تحول دون إقرار حقيقة واحدة لا تقبل التأويل، منها أن السيد حافظ قد عرض الفكرة في سياق حواري نسبها إلى ذوات أخرى ولم ينسبها إلى نفسه، وأمام هذا الوضع لا نستطيع أن نجزم هل الفكرة قطعاً ـممّا يراها السيد حافظ ويعتقدها أم أن عرضها كان عرضاً موضوعياً بعيداً عن الذاتية.

وفي رواية كابتشينو، يفهم منها أن غريزة التلقي تتفاوت درجتها بين جنس البشر أنفسهم، فهي عند النساء أقوى منها عند الرجال لأنهن أكثر غرائز، وهذا ما يساعدهن على إدراك مواطن الخلل والاضطراب عن طريق الغريزة وحدها.

واستناداً إلى غريزة التلقي أعاد السيد حافظ تنقيح الرواية وأخرجها في طبعتها الثانية بصورة جديدة.

إذا أضفنا هذا النص إلى ما سبقه خرجنا بفكرة واحدة، خلاصتها أن تلقي الرواية اعتماداً على الذوق والغريزة تعد قضية نقدية هامة يجب الاهتمام بها اهتمامنا بإبداع الرواية نفسها، إذاً لا قيمة لشعرية النص إذا لم تقابلها في الطرف الآخر شعرية تلقيه، ولا يتأتى ذلك إلا بوجود غريزة فطرية نابعة من ذوق فني مكتسب.

ومن هنا يميز السيد حافظ بين استجابتين مختلفتين: الأولى ذات طبيعة فطرية تستند إلى حس غريزي محض، قوامه الطبع والبديهة والذوق، أما الثانية فهي استجابة مشوبة بأمشاج من العلوم والمعارف، ولذلك فهي تحرص على أن يكون تلقيها للرواية مدعوماً بحجج العلماء وإجازاتهم، إلا أن السيد حافظ يؤثر الاستجابة الفطرية ذات الحس الذوقي على الأخرى التي تقوم على الضبط العلمي، لما ينشا عنها من صنعة وتكلف قد تذهب بماء السرد ورونقه.

ولذلك احتكم إلى الاستجابة الذوقية ذات المنبع الغريزي لردّ هذه الرواية، وعبّر عن نفوره من كل ما فيه خلل واضطراب، لحق النص وجعل صورته تبدو قبيحة.

وتجنباً لهذه الصورة المستكرهة استحسن السيد حافظ الرواية

التي يستجيب لها الذوق الغريزي ويلذ لها السمع، وهي التي لا خلل ولا اضطراب فيها، لأنها ألطف وقعاً وأخف مستمعاً.
وهذا ما جعل منها استجابة عفوية وغريزية تقترب من الطبع وتنأى عن التكلف والصنعة اللذين يلازمان الاستجابة ذات المنحى التعليمي الصارم.
لم يعد السيد حافظ ينظر إلى الأحكام النقدية نظرة علمية صرفة مجردة من كل بعد إنساني وجمالي، فالأمر لا يتعلق بمادة وموضوع ذي طبيعة علمية خالصة، وإنما يتعلق بموضوع ينغرس عميقاً في كيان الإنسان عاطفة وشعوراً وحساً، وذلك يعني أن هذه الأحكام ترتبط بفن السرد، وبما أن هذا الفن هو كتلة من المعاني مصدرها العاطفة والحس ووظيفتها إحداث الوقع الجمالي في المتلقي، فالأمر يقتضي أن تكون هذه الأحكام نفسها خاضعة لمبدأ الذاتية والغريزة، وأن يتم التمييز بين جيدها ورديئها وحسنها وقبيحها بناء على الوقع الجمالي الذي تخلفه في الحس والنفس.
نستنتج من خلال النصوص التي أوردناها آنفاً اصرار السيد حافظ الشديد على الخاصية التخييلية، باعتبارها قيمة مهيمنة على االسردية العربية، وأن لهذه القيمة علاقة قوية بعنصر

آخر يرتبط بذات الروائي والمتلقي معاً، ويتعلق الأمر بقضية الطبع والغريزة.

وهذا يعني أن شعرية الرواية العربية قضية فنية تضرب بجذورها عميقاً في الغريزة والطبع، ومن ثَمَّ فإن تذوقها وتحليل وقعها الجمالي في المتلقي لا يحتاج إلى فكر منظّم يحتكم إلى القاعدة العلمية الصارمة، بقدر ما يحتاج إلى طبع شعري فطري وإلى أذن موسيقية دقيقة وإلى ذوق فني متوقّد، وكلها آليات حدسية ذاتية من شأنها أن تميز بين سردية مستملحة تقبلها الغريزة وبين سردية مستثقلة مكروهة لا تحتملها النفس إلا على كره كما تحتمل الضرورات.

والنماذج التي انتزعت من كتاب السيد حافظ تشهد أنه كان يملك ذوقاً فطرياً وحسّاً نقدياً مرهفاً استند إليهما في أحكامه الجمالية حول جمالية السرد الروائي.

ويبدو ذلك بديهياً لأمر واضح يتعلق بالجانب المعرفي الذي يتجسّد في إلمام السيد حافظ وإطلاعه الكبير على ضروب الأدب التي شكّلت عنده ذلك الجانب الذوقي والمعرفي لكثير من الأحكام الجمالية والفنية، كما أن له معرفة بطبائع الناس في عصره، وكأن هذه المعرفة قد تخطت الواقع، فامتزجت بالذوق

والشعور.
فالرواية تتضمن وعياً عميقاً بطبيعة البشر، إذ فيها من النظرات النقدية ما يدل على إطلاع وخبرة كبيرة بالجانب النفسي، وفيه أيضاً ما يشير إلى أن الكاتب كان خبيراً بالحياة خبرة من شأنها أن تحدّد علاقة النص بمتلقيه.
فخبرته جعلته يميز الأثر الذي تخلفه الرواية في المتلقي المتميز، إذ أن لها سحراً ينفذ إلى الأعماق ويتسرب إلى الأعضاء، ثم إقناعه بعد ذلك، اعتماداً على خصائص أسلوبية تتجسد في الاهتمام بجمالية اللفظ وقوة العبارة، وإخراجهما إلى الظاهر إخراجاً ملموسا، من شأنه أن يحدث النشوة والطرب لدى المتلقي ومعها تحصل المتعة الفنية التي تعدّ وسيلة من وسائل الإقناع، وتلك هي الغاية القصوى التي تسعى إليها الرواية.
إن من شأنالرواية التي نشأت في ظل سياق الشفوية أن تحمل بنيتها النصية بعضاً من خصائص هذا السياق تظل ملازمة له عبر مسار تاريخها، وهذا شيء يؤكده واقع الرواية العربية وتجلي بنيتها الفنية، وهي بنية يهيمن عليها البعد الزمني أكثر من هيمنة البعد المكاني وهذا ما جعل الرواية العربية فناً يحيا

في الزمن كفن الموسيقى وتتجسد خاصيتها ا في التخييل وأثره.
وهدف الروائي وراء ذلك هو التأكيد على حقيقة التعالق الموجود بين النص والواقع، كان من نتائجه وجود انزياحات في البنية النصية، ومردّ ذلك إلى السياق الذي نشأ فيه هذا النص، وهو سياق تخييلي ظل أثره بادياً على البنية الفنية للنص، بمعنى أن النص الروائي كان نصاً جماليا يعكس الواقع بصورة تتجسد من خلالها المتعة والذوق الأدبي.
فقد ورد في رواية كابتشينو إشارات نقدية تؤكد انتشار ظواهر اجتماعية، لفت الروائي إليها انتباه القارئ، حتى يؤكد له أن الكاتب هو المعبر الرئيسي لوعي أي مجتمع من المجتمعات
لقد تبوأ الجلب الفني عند السيد حافظ مكاناً علياً إلى درجة أنه قد تحول إلى قيمة مهيمنة (Dominante) تأتي على رأس القيم الجمالية وتحتل درجة عليا في السلّم التراتبي لنظام القيم الأدبية، ثم جعل منها بعد ذلك معياراً جمالياً هو ما دفعه إلى التمييز داخل جنس الرواية بين ما هو قوي الأثر ، وبين ما هو مبتذل.«اتصلت هاتفيا بالدكتور سامح مهران الكاتب الذي أحب قلمه لم يرد على الهاتف... طلبت منه شراء نسخ من رواية نسكافيه لمكتبة أكاديمية الفنون...لم يرد.....طلبت منه أن يعين ابنتي في وظيفة... رفض وعين شابا صحفيا هاويا شبه شاذ....دافعت عنهما في حملة شرسة ضدهما، لأني كنت أدافع عن الجمال

والفن والرقي..»[1]

ولم يقف السيد حافظ في نقده للواقع عند النظرات النقدية الصريحة، بل إنه كان يجسد موقفه النقدي أيضاً في صورة خيالية، ملؤها السخرية والاستهزاء، دون أن ينسى إظهار مبادئه وأخلاقه، التي تجسدت من خلال سلوكيات أبنائه، فهو ينبه المتلقي إلى فكرة مهمة، تمثلت في كون أي أب أو أم قدوة يقتدي بها أبناؤه، فتعليم الأخلاق وغرسها في أطفالنا لا تأتي فقط بالدروس والمواعظ وإنما تجسيدها بالمواقف: « ... قلت ابنتي غيداء وعمرها ٦ سنوات كنا في مطعم فاخر على كورنيش الإسكندرية وبينما تمسك سندويتش كبير سكالوب بانيه ظهر طفل من أطفال الشوارع أمامنا ووقف وقال لي أنا عاوز سندوتش زيدا... أخذت السندوتش من يد ابنتي وأعطيته للطفل.... قلت لها انه طفل يتيم طفل شوارع وأي طفل يتيم لازم نساعده...كبرت ابنتي وهي في الجامعة وجدتها تقوم بتدريس الأطفال اليتامى في ملجأ علي بن أبي طالب... »[2]

---

(١) كابتشينو: ط١، ص ٢٣٤.

(٢) كابتشينو، ط١، ص ٢١٠.

صورة المتلقى الضمنى في النص الروائى

إن النص كائن حي، شأنه في ذلك شأن الكائن البشري، يحمل مثله بصمات وملامح إنسانية تعبّر عن مؤلفه الأصلي، سواء أكان المؤلف فردياً أم جماعياً، كما أنه ينقل الجينات الوراثية لعصره الفني، يعني هذا أن النص يتحول إلى صورة أيقونية تجسّد ملامح مؤلفها وتتطابق معه لتصبح بعد ذلك الصورة نفسها لمتلق ضمني وجناساً خطياً له(١).

انطلاقاً من هذا التصور يمكن القول: إن كل النصوص الأدبية في تاريخ الأدب العربي تولد في إطار عقدة للقراءة والتلقي تأخذ في اعتبارها توقعات المتلقين وردود أفعالهم، بل إنها تتمثل صورة نموذجية لهؤلاء فتضمنّها بنياتها النصية، ويرتبط هذا المتلقي بأفق انتظار له مقاييس جمالية وأعراف فنية تتراكم عبر أزمنة تاريخية متعاقبة، وهذا يعني أن تكوين النص الفني يظل مرتبطاً باستجابة المتلقي، "فإن يكوّن المرء نصاً يقول أمبرتو إيكو يعني أن يضع حيّز الفعل إستراتيجيته ناجزة تأخذ في اعتبارها توقعات حركة الآخر شأن كل إستراتيجية...

---

(١) لذة النص، ص: ٢٥.

لذا نراه يستشف وجود قارئ نموذجي:[١] ويشير ريفاتير إلى أن "الظاهرة الأدبية لا تتحدد بالعلاقة بين المؤلف والنص، بل بالعلاقة بين النص والقارئ".[٢] ولهذا نجد أن بعض النصوص وخاصة تلك التي تتميز بجدتها تعمد إلى تأسيس قارئها ورسم ملامح صورته التي تأمل في وجودها، وفي هذا الحال تساهم النصوص أيضاً في إنتاج كفاية قارئها[٣]، أو توسيع ذخيرته حسب تعبير إيزر.

نريد أن نصل من خلال هذا التصور إلى أن السردية العربية تضم صنفين من النصوص يتميز كل صنف عن الآخر بخصائص فنية ذات صلة بمتلق نموذجي يكون حضوره أمراً ضرورياً في النص وهو ينقسم بدوره ، تبعاً للنص الذي يتلقاه ، إلى متلق تقليدي يتحرك وفق أفق انتظار الذوق الأدبي القديم أغراضاً وطريقة وتعبيراً، يستجيب لـه ولا يخرقه، وإلى متلق جديد ينتهك معايير هذا الأفق ويدخل معه في صراع محدثاً بذلك فجوة أو مسافة جمالية، وبذلك نكون إزاء نمطين سرديين

---

(١) القارئ في الحكاية، ص: ٦٨ ـ ٦٧.

(٢) "La Production du texte" , p.89.

(٣) القارئ في الحكاية، ص: ٦٨.

مختلفين:

يتضمن كل نمط متلقياً محدداً، لـه صورة وملامح بشرية ذات خصوصية نوعية.

ملامح المتلقى في رواية كابتشينو:

إن أول قراءة في رواية كابتشينو تبين أن متنها يتوزع بين صنفين منالسرد: أحدهما ذو أسلوبية بسيطة ذات مصدر عربي صرف ، نلمس فيها أثراً من حضارة وعمقاً في تفكير، و إمعاناً وفلسفة في تعبير.

وفي مقابل هذا الصنف ثمة آخر يحتاج فيه ذهن المتلقي إلى أن ينحرف شيئاً ليفهمه[١] نظراً لما يحويه من نظرات فلسفية وتأملات فكرية تدل على أن القارئ الضمني الذي يتلقى الرواية، قد انتقل من البساطة الفطرية وارتقى سلّم التعقيد الحضاري، فأصبح متلقياً على قدر كبير من النضج والرقي الفكري، ومع هذا القارئ يغدو الموضوع الجمالي مقترناً بالوظيفة المعرفية، بدل الوظيفة الجمالية ذات النظرة الشهوانية والمنزع الحسّي.

---

(١) نفسه. ١/ ٣٠٦.

فالصنف الأول يمثل السردية التقليدية التي يتم الحرص فيها على اللذة الجمالية ذات الجذر العربي المحض، قوامها إرضاء الحسّ الجمالي الذي ساهمت فيه عصور وأجيال فنية رسمت سنّته الثقافية وفق ذوق فني تقليدي يعبّر عن "لا وعي جمعي" لسردية انتهى زمنها الفيزيائي، واستمر زمنها الفني في لا وعي الأدباء اللاحقين.

أما الصنف الثاني فيحرص فيه السيد حافظ على تقديم حقائق معرفية في الرواية بدل الاهتمام بالعبارة المنطوقة وما تخلفه من نشوة وطرب، وبهذا تتغير وظيفة الرواية عما كانت عليه في النمط الأول حيث تصبح الرواية "لعبة معرفة، تستحضر المشاعر وعلاقاتها الخبيئة إلى حال الوعي، وذلك بتسميتها بأسمائها، ويصبح الروائي كمن يصنع عالماً فنياً تخييلياً يستقل بكائناته وأحداثه وشخوصه الفنية وتقدم إلى القارئ على نحو معين ووفق نظرة تتماثل بنيوياً مع رؤية مؤلف النص.

لقد تخلل رواية كابتشينو نماذج من هذا النمط، مثلت المرحلة الناضجة من حياة روايات السيد حافظ، وما تميزت به من تجديد في الموضوع الجمالي هدفه الأساسي هو تأسيس أفق انتظار جديد للسردية العربية، يقوم على الصدق بدل الكذب الذي يعد

عماد النمط الأول وأسه المتين.
هكذا يجمع كل الذين تلقوا أدب السيد حافظ على استجابة واحدة، وحكم مطرد يتكرر من ناقد إلى آخر عبر أزمنة فنية عديدة يتجسد في أحكام جمالية تعبر عن إعجاب بهذا النمط وافتتان بسرديته، ولكنهم في مقابل ذلك لم يستجيبوا لنماذج أخرى استجابتهم للنمط الأول، مما يدل على أن لها متلقياً جديداً خلع عنه لباس البداوة،- وهو ما يطمح إليه السيد حافظ-[١] وتزود بعلوم ومعارف عصره، فغدا متلقياً ناضجاً ومتميزاً عمن سبقه عميقاً في تفكيره يحظى بنصيب من الفلسفة والتأمل، فأصبحت الرواية عنده تمر عبر منافذ الفكر والعقل بدل مروره من منفذ العاطفة وحدها.
فهذا النموذج هو الذي خرج فيه السيد حافظ عن نهج السابقين، طريقة وأسلوباً ومضامين، وهذا ما يجعل النقاد ممن ظلوا خاضعين للذوق القديم ، ينبّهون إلى هذا الإبداع الذي ابتدعه السيد حافظ وخرج به عن طريق الأدباء السابيقن.
إن مما يرمز إليه هذا المنحى، انطلاقاً من المقولة التي تطابق

---

(١) يطمح السيد حافظ أن يكون من بين قرائه متلق ناقد ومتميز يدرك مغزى الفجوات والبياضات التي تتخلل النصوص السردية.

بين الرجل وأسلوبه، هو الإشارة إلى ظهور متلق جديد يعيّن ملامحه الإنسانية ويحددها أسلوب فني خاص، لأن الأسلوب هو الرجل مؤلفاً كان أم متلقياً، والتقنيات التي اعتمدها السيد حافظ في هذا النمط الجديد هي من العلامات الدالة على تحول في الذوق الفني الذي يعبر في الوقت نفسه عن نوع متلق قارئ تستهويه خاصيات أسلوبية جديدة غير التي توجد في نص الفصاحة الذي كان يفترض متلقياً نموذجياً غايته القصوى من النص هي التلذذ والشهوة انطلاقاً من مقومات فنية تنتمي إلى فن الرواية، فهذه المعايير الجمالية لجأت إليها العرب لتفاضل "بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحّته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلّم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبّه فقارب، وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض"(١).

إن ظهور مثل هذه المعايير في بعض نصوص السيد حافظ، يدل

---

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه، الجرجاني، ص: ٣٣ ـ ٣٤.

على تغيير في وظيفة الرواية، ترتّب عنها ذوق وأعراف فنية جديدة تشير إلى متلق جديد، ولعل هذا ما لفت نظر السيد حافظ، مما جعله ينتهج أسلوبا في الكتابة تشكّل منحى سرديا جديداً.

وهذا يرمز إلى أن السيد حافظ كان يتخيل متلقياً جديداً بدل المتلقي القديم الذي كان يتلقى الرواية وفق مذهب فني يعتمد على وقع الألفاظ ورمزية الصور والشخوص، وكلها خصائص فنية تقوم على علاقة طبيعية بين الدال ومدلوله، أو بين مبنى العبارة ومعناها، أما المتلقي الافتراضي الذي يتصوره السيد حافظ، فتوحي به المعاني الذهنية البعيدة التي يتضمنها نصه الجديد في بنيته الغيابية، الأمر الذي يشير إلى أن غاية هذا المتلقي لم تعد تقف عند النص الظاهر، بل تتجاوزه إلى الباطن حيث يوجد ظل النص الذي يقوم على العلاقة الاستدعائية والإيحائية بين الدال ومدلوله وبين الرمز ومعناه.

وتعد رواية السيد حافظ -كابتشينو- أكثر الشواهد السردية الممثلة لهذا المسار الأدبي، لأنها تجسد بعض خصائص الرواية الفنية، وتظهر ملامح هذه الخصائص في الرواية منذ مطلعها الذي يتداخل فيه الرمز الأسطوري-قصة موسى وفرعون- مع ما جاء في الهوامش لتجسيد للواقع المعاش في زمن الكتابة،

وتلك طريقة جديدة لا قبل للرواية العربية بها.

وما يلفت انتباه المتأمل في هذا النموذج السردي مجموعة من الموضوعات ، التي كانت شبه غائبة في غيرها من الروايات، ويتجلى ذلك في التعبير عن قضايا إنسانية هي من جوهر الإنسان وصميمه، إضافة إلى التعبير عن قضايا موضوعية ذات طبيعة فلسفية معقدة، كل ذلك يشكل مجتمعاً وحدة موضوعية أدمجت في بنية نصية مركبة، اضطرت الروائي إلى اعتماد تقنيات ورموز حكائية وتاريخية مشحونة بدلالات ومعان جديدة لم يكن حضورها في الرواية القديمة يعتبر موضوعاً جمالياً.

إن هذه القضايا الجديدة هي ما دفعت بالسيد حافظ إلى الإكثار من ظاهرة الاستشهاد بوقائع حدثت في زمن الكتابة، ففي هذه الرواية، الواقع متصل بالماضي غير منفصل عنه، الأمر الذي يؤدي إلى قراءة الرواية قراءة لا تهتم بالزمان والمكان، حتى إن هذا المقوم قد شكل في الرواية اتصالا وثيقا بين الماضي والحاضر.

وقد يكون الاهتمام بهذه الظاهرة راجع إلى طبيعة الأفكار المتناولة في الرواية، وهي ذات طبيعة فلسفية لا يمكنها أن

تستوعب في بنية سردية، إلا ضمن مقوّم مرسل هو أقرب إلى النثرية، وهذا من شأنه ألا يشوّش على عملية الفهم عند القارئ الجديد الذي تتضمنه هذه الرواية، وهو كما يبدو من خلال الأسلوبية المعتمدة في الرواية، قارئ ممتاز على سعة من المعرفة والاطلاع يمكّناه من تأويل النص انطلاقاً من النصوص الغائبة التي امتصها من ، وهي نصوص ذات ارتباط بأمشاج من الثقافات والعلوم.

ندرك الآن، من خلال هذا النموذج-رواية كابتشينو- أن المتن السردي توجهه ثنائية سردية تختلف تصوراً وبناءً، ينتمي طرفها الأول إلى التخييل، والثاني إلى اللذة المرتبطة بممارسة مريحة للقراءة، ويفهم من فحواها أن الذوق الفني الذي يتحكم في هذا الصنف يستجيب لعامل اللذة وحده، كما أن ميلاد رواية ورواجها رهين بما تحدثه من نشوة في المتلقي وتوفير هزة الطرب لديه، ولا يتحقق ذلك إلا بوجود عناصر تعبيرية ومضمونية تنتمي إلى فضاء نصي ذي خصائص ومقومات متعارف عليها.

وربما يكون غياب عامل اللذة في الرواية من أهم الأسباب التي زعزعت ثبات الذوق القديم فلم يحظ بالقبول الحسن من

قبل القارئ النمطي.

تنطلق نصوص اللذة من قاعدة أساسية تتحكم في بنيتها العميقة، وتتجسد في تكريسها لسلوك جمعي يجعل الأزمنة الفنية المتعددة زمناً واحداً، كما يوحّد الروايات الموزعة على هذه الأزمنة في رواية واحدة هي الرواية المولّدة عصر لاحق تحمل الجينات الوراثية للرواية الأم. وقد ظهرت معالم هذه الفكرة واضحة في رواية كابتشينو تلك التي لقيت استحساناً من قبل النقاد والدارسين.

ولا يخفى أن لهذه الرواية علاقة قرابة قوية تربطها بقيم ذات أرومة عربية كثفها الروائي في ثنايا روايته.

وقد تجسدت هذه القيم في خصال هي: العفة، والشجاعة، والحزم، والجود، وكلها معان يحصل بها الشرف، تحققت من خلال ما جسدته شخصيات الماضي وذكره الروائي في المتن، وتجسد في زمن الكتابة من خلال ما سعى إليه الروائي حين تحدث عن مواقف حية في عصره، وبذلك تكون القيم واحدة في حقب زمنية متباعدة.

إن ما يلاحظ على هذه الرواية هو خضوعها لتقاليد فنية ومعايير جمالية ترتبط بنظام دلالي واحد، فرض سلطانه على

النصوص منذ أن تراكمت لها أعراف وتقاليد أدبية، يردده الشعراء رغم اختلاف عصورهم، فليس غريباً إذن أن تتناسل من رواية واحدة هي الرواية المولّدة لنماذج سردية عليا، ومن هنا نفهم لماذا تؤثر رواية كابتشينو في المتلقين فيستحسنوها، لقد ارتبطت بنظام دلالي وببنية مركزية قارة، واستجابت لذوق أدبي سائد، بل إنها استطاعت أن تستوعب نصوصاً تنتمي إلى هذا النسق الفني، فكانت كمن يحمل بصمات الأجداد وينقل جيناتهم الوراثية، ولم يخف شيء من هذا القبيل قراء نصوص السيد حافظ أنفسهم، فأكدّوا جميعهم أن هذه الرواية نص غائب ذو انتماء عريق، وأن ذاكرتها تأخذنا لأزمنة مختلفة، وأماكن بعيدة عن موقعنا، شكلت معها فضاء نصياً لم يجد القراء صعوبة في تحديد غايتها، فهي مترسبة في بنية النص الجديد، مما جعله مشدوداً إلى النموذج السردي الأعلى الذي تتحكم في خلفيته قاعدة سلوكية جماعية.

مما يؤكد انتماء رواية السيد حافظ إلى بنية تقليدية وقيم معنوية ذات أصول مشوبة بشيات تنتمي إلى بيئات ثقافية مستعارة، فخطاب الآخر الذي حظي باستقبال حار داخل بنية الرواية هو خطاب عربي محض، سواء في أساليبه وقيمه الفنية أو في

تصوراته ومضامينه المعنوية، وهذا ما يجب الاشارة أشار إليه ، فقد تضمنت الرواية مواقف واقعيى عاشها الروائي وأدمج معانيها في بنية الرواية، كما يظهر ذلك من خلال الأمثلة التي ساقها من خلال الهوامش.

وإلى جانب المواقف الحية، ساهمت الذاكرة الثقافية أيضاً في ميلاد الرواية، وفي بنائها الفني، فكانت أمشاجاً من الحكايات القديمة، وجعل منها السيد حافظ نموذجاً سرديا للاقتداء وقاعدة للتمثل مع شيء من التغيير في الصيغ والأشكال، ولاشك أن النظم على غرار النماذج العليا وضع الروائي في إطار ثابت من التقاليد الأدبية، وفرض عليه معاني ومضامين مرتبطة بأساليب فنية معروفة.

والمواقف التي ضمنه نصه السردي عبارة عن شواهد تؤكد أن خلفها نظاماً سرديا، يوجهها ويتحكم فيها مبنى ومعنى، كما تبين أيضاً وظيفة الرواية في إنتاجية اللذة باعتبارها مصدراً أولياً لعملية الإبداع الروائي.

لقد أكد السيد حافظ انتماء الرواية إلى بنية ثقافية عربية إلى درجة تكاد فيها تقارب الصور الخيالية بالواقعية.

إن هذه النصوص المضمنة –الهوامش- الموازية لبنية

الرواية مما برز في الرواية، هي ظاهرة سردية أفرزتها طبيعة الرواية التي كان يعتمدها السيد حافظ كمصدرا لروايته، وبذلك تكون الرواية عنصراً ثقافياً وتربوياً"، يزود الروائي بالقيم والأفكار والصور.

ومادامت النصوص مرتبطة بردة فعل القارئ، فسينتج عن ذلك لا محالة اهتمامات شكلية وجمالية، من شأنها إحداث اللذة الفنية، لأن مقصدها يكمن بالأساس في إرضاء المتلقين ولا يتحقق ذلك إلا بواسطة ثوابت فنية تشكل أفق انتظارهم، ولقد لعب ما يسمّى الأداء البلاغي دوراً كبيراً في رسم معالم هذا الأفق، كما أن جودة النصوص تقاس بمدى التزامها بهذه المعالم، وتوظيفها لهذا الأداء الذي هو عبارة عن "مجموعة من الوصفات التي تصلح لإتاحة إصدار الخطاب إلى الخارج إصداراً جسدياً"[١]، محولة إياه إلى نص ظاهر يعتبر خليطاً شهوانياً من وصور بلاغية تلتصق ببنية ثقافية ذات أصول عربية.

لقد حاول السيد حافظ في نصوصه الروائية، أن يزحزح البنية

---

(١) لذة النص، بارت، ص: ٦٤.

النمطية للرواية العربية وأن يخرق أفق انتظار متلقيها، وذلك بما استحدثه من قيم أدبية لم تألفها الرواية في عصورها القديمة، فهذه القاعدة ومعها الحوار مع بنيات ذهنية أخرى والصراع مع الإلحاد ومع مذاهب وعقائد تنتمي إلى شعوب مختلفة كل ذلك يصور في هذه النصوص داء عصر حقيقي، فالرواية تمثل نموذجاً للنصوص التي خرقت بنية الكتابة التقليدية لتعيد في الوقت نفسه بناء أفق سردي جديد.

ولا تتجلى جدة الرواية في خروجها عن المعايير المعروفة فحسب، بل تتجلى أيضاً على مستوى البناء الفني وذلك بتوظيف تقنيات جديدة كالاعتماد على القناع التاريخي والرمز الحكائي و المقولة الفلسفية المجردة، وهذا من شأنه أن يجعل بنية الرواية خليطاً من مكونات متعددة، يمتزج فيها ماهو معرفي بما هو فني في علاقة جدلية تربط بين المتعة الجمالية ولذة المعرفة، وانطلاقاً من هذه العلاقة تتحول بنية الرواية من بنية جمالية إلى بنية تشرح عقلياً لأنها تعنى بالمقولات التجريدية وبالمفاهيم والموضوعات المعرفية، وهذا مما يضيف إلى المفهوم الشكلي للرواية متمماً دلالياً ومقصدياً، لم يحظ باهتمام كبير في تعريف الرواية.

وتؤكد هذه المواقف أن الرواية لم تعد تشكل تجسيداً لغوياً مغلقاً يستند إلى نمطية ثابتة، وإنما هي انفتاح خارج اللغة والنمطية على مجال التجربة، وهي تتوزع مابين تجربة واقعية معيشة ومابين تجربة معرفية مكتسبة، تجسدها الإحالات التاريخية كما في رواية كابتشينو، إضافة إلى الاستعانة برموز حكائية للإشارة إلى معان عاطفية وشعورية تنسجم وموضوع الرواية، وتتعالق مع سياقها العام الذي تتحدث عنه، وهذا ما استدعى توظيف مثل هذه الحكاية التي وردت في القرآن والكتب العربية القديمة، وهي تتحدث عن قصة موسى وفرعون.

إن الإحالة على نصوص قرآنية واستدعاء رموز حكائية وتاريخية يضفي على الرواية طابعاً حوارياً وسجالياً جعلها تتعالق مع خطابات أخرى طلباً للتعضيد واستعانة بها من أجل التعبير عن رؤية ومقصدية، ومن ثم إقحام الرواية في الانشغال بالقضايا الإنسانية الكبرى. وبذلك تصبح الرواية صورة أيقونية لظل بشري، الأمر الذي يؤشر على تحول في وظيفة السرد والانتقال به من نص عقيم لا خصوبة فيه ولا إنتاجية إلى نص مليء بالتجارب والحقائق، نص خصب منفتح على الحياة والوجود.

ولقد تجلى ذلك عند السيد حافظ في شبه ثورة فكرية تناولت الأوضاع الاجتماعية في الأخلاق والسياسة والعادات والتقاليد، وكان النقد فيها على جانب كبير من الصدق والانسجام بين الموقف الفكري والبنية الفنية للرواية.

إن الرواية أصبحت في زمنا كائنا بشريا، يملك هو الآخر قلباً وباطناً يكون محشواً بالخبايا والأسرار، وفيه تعلق نية صاحبه ومقاصده، بمعنى أن هذا النص ينمو عبر تفاعل المحور التركيبي (Syntagmatique)، مع المحور الاختياري (Paradigmatique)، فلكي ينمو النص حضورياً على مستوى التركيب يعمد الكاتب إلى محور الاختيار، وهو محور غيابي، ليختار منه ما يعبّر عن نيته ومعتقده، وبذلك يكون ظاهر النص صورة تطابقية تحيل على ما في باطنه، أي أن تكون دلالة النص موزعة على المحورين معاً، ينتمي شقها الظاهري إلى بنية الحضور، معتمداً على الامتداد المكاني كما يذكر دي سوسور، في حين يرتبط الشق الثاني بمحور اختياري يقوم على التداعي الترابطي الذي يكون محله في الدماغ،[1]

---

(١) علم اللسان العربي، ترجمة ، عبد القادر قنيني، ص: ١٥٧.

ليأخذ بعد ذلك صورة معجم أدبي، تتوحد معانيه في حقل دلالي يترجم نية المؤلف وقصده ويرمز إلى معتقده الباطني.

فانطلاقاً من هذا المفهوم يصبح نص رواية كابتشينو مرآة تعكس كائناً ومخلوقاً ذاتياً، بل إنه يكتسي صيغة الأيقونية (Iconisme)[١]

عندما يتحول إلى جناس خطي ينطق باسم مؤلفه الشخصي، ويحدد بصماته الفكرية والعقدية في النص استناداً إلى مجموعة من المولِّدات (les matrices)، أو الكلمات المفاتيح التي يودعها في ثنايا النص.

وهذا يعني أن لنص كابتشينو رؤية و مقصدية هي نفسها رؤية مؤلفها الأصلي كما وجد في الواقع وليس باعتبارها رؤية إيهامية ترتبط بشخصية تخييلية حيادية محتملة الوقوع فقط، وإنما هي لمحات أقرب إلى الصدق الواقعي منها إلى الكذب، ولذلك اعتُبرت ترجمة أمينة لما في متخيل مؤلفها من نية ومعتقد، كل ذلك ظاهر جلي في كلام السيد حافظ.

---

(١) يقوم مصطلح الأيقون على مفهوم التشابه والتماثل حينما يتم التركيز على نقل ومحاكاة خصائص الشيء الموجود في العالم الخارجي، وتجسيدها كما تحاكي وتجسد اللوحة الشخصية أو الفوطوغرافية ملامح وقسمات صاحبها.

وتعود بنا نظرة المماثلة بين الرواية ومؤلفها إلى الحديث من جديد عن طبيعة الرواية، فهل هي مجموعة من الكلمات الكتابية أو الرموز فحسب دون أن تحيل على مرجع أو مدلول خارجي؟... أم هو بنية نصية تمثل لسان حال مؤلفها وقارئها معاً؟.. وما علاقة هذا النص بالحياة وبالعالم الخارجي، هل يحاكيهما محاكاة حرفية مرآتية، أو يعبّر عن عالم وشخوص إيهامية لا وجود لها البتة في واقع الناس؟..

فإذا نظرنا إلى الرواية باعتبارها مرآة لواقعها، وصورة مطابقة لحياة مؤلفها بكل تفاصيلها ودقائقها، يتبين من خلال بعض النصوص أنها لم تمثل مراحل بعينها ولكنها كانت صورة لحياة الروائي، ومما يؤكد ذلك هو أن رواية كابتشينو تضمنت بعض المحددات التصريحية كتعيين سن المؤلف أو التلميحية كذكر الكبر، وبعض الخيبات.

وبما أن الرواية هي صورة آلية لمؤلفها الأصلي رؤية وعقيدة، فإن الواقع أصل الصورة التي تتضمنها رواية كابتشينو.

فقد رسمت رواية كابتشينو صورة واضحة المعالم عن الحياة الواقعية، مما يعني أن بين العالمين فروق كثيرة تحول دون

المطابقة التامة بين شخصية واقعية حقيقية وأخرى إيهامية توجد خلف العالم السردي التخييلي، ففيها يكون الفصام بين القول والفعل أو بين صورة واقعية وأخرى تخييلية، فالكلام الذي يصدر عن الروائي يدخله ضمن سياق تخييلي إيهامي أحينا فلا يعكس صراحة أنا واقعية وإنما هو تلميح لما هو سائد في زمن الكاتب، فقد تتشابه أحداث وقعت في زمن موسى لم تتكرر بصورة كلية في زمن الكاتب، لكن قد يجمع الروائي بين حيثيات الأحداث المشابهة لما هو سائد في مجتمعه الحاضر.

وقد يعتمد الروائي من أجل تحقيق ذلك، فإن مرد ذلك أدوات أولية يستعملها، كاعتماده على لغة بسيطة تنقل صورة ما ينعكس على الإدراك والحواس، بطريقة حرفية توضح العلاقة المباشرة بين النص وواقعه المرجعي، وبذلك نسمح لأنفسنا بأن نخضع مثل هذا الكلام إلى امتحان الحقيقة، فنحكم عليه بالصحة كلما ظهر لنا التطابق التام بين الكلام والواقع، أو بالخطأ إذا كان بينهما تباين واختلاف، ولكننا في الكلام الأدبي لا يمكن أن نخضعه لمنطق الصحة والخطأ، نظراً لكونه يستعمل هذه الأدوات بطريقة أكثر تعقيداً مما هي عليه في الكلام الإخباري والوصفي المباشر، فالكاتب وإن كان يرى ويعبّر كما

هو شأن الإنسان العادي، فإن رؤيته تتخطى سطح الأشياء فتغوص في كنهها وأعماقها، كما أن تعبيره يتجاوز التعيين والتطابق إلى الإيحاء والرمز والإشارة، فلأدب رؤية والرؤية وصف وتعبير، ولكنها ذات لغة أرقى ودلالة أعمق، تمزج بين الظاهر والباطن في بنية لغوية أكثر تعقيداً وتشكلاً، تحتاج إلى قارئ مؤول خبير في القراءة والتأويل، تمكنانه من النفاذ بعيداً في الأعماق لتكون نهاية ما يصل إليه في الأخير دلالات ظنية حمّالة معان وأوجه لا يمكن الحسم فيها بصورة قطعية، لأن الذي يحول دون ذلك هو أنّ الأدباء لا يستعملون لغة اصطلاحية للتعبير عن عالم واقعي أو موقف واضح، وإنما يستعملونه لغة تخييلية ذات طبيعة مراوغة وهيامية.

ومن هذا المنطلق لا يمكن أن نتحدث عن اللغة السردية باعتبارها علامات، فالأدباء كما يقول سارتر - "أناس يرفضون استخدام اللغة، ولما كان البحث عن الحقيقة يتم باللغة وعن طريقها باعتبارها نوعاً من الأداة، لذلك ينبغي ألا نعتقد أنهم يهدفون إلى تمييز ما هو حقيقي أو إلى عرضه، وهم لا يفكرون أيضاً في "تسمية" العالم، وبالتالي إنهم لا يسمون شيئاً البتة، لأن التسمية تستلزم تضحية دائمة بالاسم لصالح الموضوع

المسمى، أو حسب تعبير "هيجل"، لأن الاسم الذي يتبدى غير جوهري، اتجاه الشيء الذي هو جوهري، إنهم لا يتكلمون، كما أنهم لا يصمتون، فشأنهم غير ذلك".[1]

ويبدو أن هذا الرأي هو نفسه الذي يقول به أصحاب التيار البنيوي، وفي ضوئه يتم تفسير النصوص وتأويلها، وإليه يشير تودوروف في سياق كلامه عن طبيعة الأنا الموجودة في النص الأدبي، فيقول: "وما إن تصبح الذات المتلفظة ذاتاً للملفوظ حتى تصير الذات التي تتلفظ ذاتاً أخرى، فالحديث عن النّفس يدل على أن النفس ما عادت "هيَ هيَ" إن المؤلف لا مسمّى، وإذا أردنا تسميته فإنه يترك لنا الاسمَ، ولكن دون أن نجد خلفه، إنه يلجأ دئماً وأبداً إلى حال التنكير، إنه هارب دوماً مذل أي ذات متلفظة لا يمكن من حيث هي كذلك أن تصوّرَ".[2]

إننا حين نجعل من الرواية وثيقة مطابقة لصاحبها قد نقع في الخطأ والإيهام، فنظن أننا نتحدث عن شخصية واقعية من خلال شخصية في الرواية، ولكننا في الحقيقة لا نتحدث سوى عن شخصية من ألفاظ وكلمات، لا ترتبط البتة بمؤلفها المجسد في

---

(١) الأدب الملتزم، سارتر، ترجمة: جورج طرابيشي، ص: ٥٤ ـ ٥٥.
(٢) الشعرية، تودوروف، ص: ٥٧.

دنيا الواقع، ولقد عبر عن هذه الفكرة جيروم ستولنيتز تعبيراً واضحاً فقال: "إن حالة الفنان النفسية قد تكون مختلفة كل الاختلاف عن تلك التي تتجسد في العمل، فمن الممكن تماماً أن يكون الشخص الذي تتسم موسيقاه بالمرح، مفتقراً تماماً إلى المرح إذا ما تركت موسيقاه جانباً، و قد يحيا شخص آخر يتسم شعره بالعمق الانفعالي حياة هادئة معتدلة، وكثير من الفنانين لا نجدهم يلفتون الأنظار أو يبعثون على الإعجاب من حيث هم أشخاص، وإن كانت أعمالهم بعيدة عن ذلك كل البعد، وبعبارة أخرى فإن من أخطر الأمور أن ننسب إلى "الإنسان" ما نجده في العمل مالم تكن لدينا شواهد مستقلة عن الفنان، أي شواهد مكتسبة بوسائل أخرى غير فحصه أعماله الفنية، كالشواهد المستمدة من وقائع حياته مثلاً، فإن لم توجد هذه الشواهد، تعرضنا لخطر الوقوع في الخلط، فنظن أننا نقول شيئاً عن الفنان مع أننا في واقع الأمر نقتصر على وصف العمل".(١)

من خلال هذا القول يمكننا القول أن رواية كابتشينو ليست مجرد إيهام وتخييل وإنما هي مرآة حقيقية تعكس واقع أديب

---

(١) النقد الفني، ص: ٢٤٢.

حريص على نقل واقعه من خلال الاستعانة بمواقف عاشها ليوظفها كشواهد وهوامش لنصوصه السردية.

إن هذا الدليل يمكن الاستناد إليه فيما يتعلق بحقيقة الرواية: إنها تعبّر عن بنية ذهنية أكثر مما تعبّر عن ذات فردية حقيقية، أو نقول بعبارة أخرى: إنها تعبّر عن ذات بالإمكان محتملة الوقوع هي وليدة بيئة ثقافية جديدة، باعتبارها ظلاً نصياً يصور عقيدة مؤلفه، تشير إلى ظاهرة نقدية جديدة، ويتعلق الأمر بوجود استجابات فعلية وردود أفعال أنشأها النص الأصلي جاءت على شكل نصوص ذات طابع حواري سجالي.

إن رواية كابتشينو تجسّد صورة متلق جديد يتلقى النص تلقياً انفعالياً تغلب عليه روح السجال والحوار، وبذلك تكون السجالية والحوارية خاصيتين أسلوبيتين تعلقان بنص الرواية، وبهما اكتسب هذا النص صفة الكتابية، وأعني بها أن النص قد تعاد كتابته من جديد وفق مقصدية قارئه ومحاوروه.

السجالية:

نعني بها غياب الوظيفة التأثيرية التي تقترن بشعرية المنطوق إذ أن النص لم يعد يملك قوة سحرية تتمثل في سحر البيان وموسيقية الألفاظ تستحوذ بهما على المخاطب أو المتلقي

فيملك عليه قلبه وعقله، وإنما هو نص معرفي تداولي مبني على أفعال تكلمية، هدفها عرض مجموعة من الحقائق استناداً إلى ادعاءات ذاتية توجه إلى شريحة من المتلقين تجسدت في أراء النقاد الذين كانوا يعترضون على هذا الادعاءات التي تتضمنها نصوص الرواية وغالباً ما كانت هذه الاعتراضات تكتسي طابعاً سجالياً يقوم على النقد والذمّ والمعارضة.

إن نصوص رواية كابتشينو ليست كباقي النصوص الشعرية التي تقال من أجل اللذة فحسب، وإنما هي نصوص تتضمن مقاصد ودعاوى تتوجه إلى متلق من صنف معين، لا للتأثير فيه، بل لاستفزازه لتصدر عنه ردود أفعال واستجابات محددة. إن هذه الردود والاستجابات تأكد حقيقة واحدة هي: أن نصوص كابتشينو قد أفلحت في استفزاز متلقيها وتحريك طاقته الذهنية، فقام يحاور حقائقها ودعاويها، ولكن اعتراضهم كان ذا طابع سجالي صرف تعوزه الحجج والأدلة كما هو الشأن عند المتلقي التناظري الذي يعتمد أسلوب المناظرة والحوارية.

المناظرة والحوارية:

يراد بالمناظرة والحوارية النظر من جانب مناظرين "في

مسالة من المسائل قصد إظهار الصواب فيها"(١).

وبما أن الأمر يتعلق بالنص الروائي، يكون المقصود بالمناظرة هو حضور كل من المؤلف والمتلقي في إنشاء النص أو تحديد ما هو غير محدَّد وملء فراغاته، بمعنى أن يعتمد المناظر أو المحاور الأول وهو الكاتب في بناء النص عرض فكرته أو دعواه ومقاصده مع إقامة الدليل على ذلك، إلا أن هذه الدعاوى لا تلقى استجابة تامة عند المتلقي، بل إنه يقوم معترضاً عليها وذلك بإنشاء نص جديد معارض للأول استناداً إلى حجج وبراهين تدحض حجج النص الأول وتقوضها، وهكذا تنشأ بين النصين المتناظرين علاقة حوارية تجمع بين نص سابق هو ما يسميه جيرار جينيت النص الأصلي (Hypotexte)، وبين نص لاحق يسميه النص الفرعي (Hypertexte)، ومن طبيعة هذا النص أنه يستمد وجوده من النص الأصلي ويقوم على أنقاضه أو يُلَقّح منه(٢).

ونعود إلى رواية كابتشينو لنشير إلى أنها تمثل نصاً أصلياً

---

(١) ـ أصول الحوار، طه عبد الرحمن، ص: ٤١.

(2) - Palimpsestes. Gerard Genette, ed. Du Seuil, Paris, p.11.

يتضمن مواقف فيها من الجرأة والصراحة والحرية الفكرية، كما أن فيها نقداً لاذعاً للمجتمع وأهله وعاداتهم وتقاليدهم بالإضافة إلى ما تحمله من فلسفة تقوم على الشك والحيرة، سببهما ولا شك مجاراة السيد حافظ لهذا العقل الحائر المتمرد الذي اتخذه إماماً والذهاب معه إلى أقصى حد، كقوله: « حل مجلس الشعب بقرار من الدستورية العليا... في مصر الفساد ليس في رئيس الجمهورية والشرطة فقط بل في كل مؤسسات الدولة...أولاد.. أولاد القحبة لا أستثني منكم أحدا..»[1] فمثل هذه النصوص فجّرت خصومات نقدية لا حصر لها ولمدة زمنية طويلة، ثَّم تحولت إلى نصوص متفرعة يغلب عليها أسلوب الحوار والمحاجّة، كل ذلك سببه عاملان اثنان:

أولهما نصي: يرجع إلى اعتماد هذه النصوص أسلوبية جديدة تقوم على الإلغاز واللبس والغموض والمعاضلة في الأسلوب، وهذا بدوره يؤدي إلى العامل الثاني الذي يتجلى في جانب المتلقي، الخصم الذي التبس عليه الأمر فلم يستطع أن يعيّن بدقة مقاصد المؤلف، فكانت النتيجة استنتاج مجموعة من

---

(١) السيد حافظ: كابتشينو، ط١، ص ٢٦٠.

الدعاوى والمعاني والآراء التي تدين أفكار الكاتب وتصفه بالزيغ والخروج عن المألوف ومن ثمّ نشأت بين المؤلف أو بالأحرى بين نص المؤلف ومتلقيه خصومات ومناظرات ذات طابع نقدي حواري، غالباً ما يلجأ فيه الطرفان إلى الاعتماد على تقديم الأدلة والحجج أو نقضهما لإنتاج هذه النصوص الحوارية.

والسيد حافظ كاتب مؤمن بالنقد ومحب لأصحابه، معترف بقدرتهم في الإبداع، يعرض أعماله عليهم، ومتطلعا لأحكامهم: « أرسلت ماسيج هاتفي إلى عبد الرحمان بن زيدان الناقد والفنان في المغرب أسأله أن يرسل لي عنوانه في المغرب كي أرسل له روايتي ... هو ناقد من طراز ر فيع وعلم غزير وضحكة طفل محب للإبداع والحياة على وجهه.»[١]

وإن نظرة في هوامش رواية كابتشينو للسيد حافظ من شأنها أن توقفنا على أسلوبين جدليين اتبعهما الروائي: الأسلوب الإنشائي الوجداني والأسلوب النقدي الاستهزائي، فأمّا أولهما فيخلو من الحجة والدليل، ويعتمد فقط جوانب ذاتية ذات بعد

---

(١) السيد حافظ: كابتشينو، ط١، ص ٢٦٠.

إنساني محض، غايتها بث الحقيقة ونقل الواقع الأليم والحسرة بسبب ضعف أفراد المجتمع وقلة حيلتهم و انعدام وحدتهم في هذا العالم.

لقد اعتمد السيد حافظ في هذه الرواية كلها مسلكاً جدلياً واحداً، يقوم على الأسلوب العاطفي والوجداني، وكأنه بذلك يريد أن يجسّم استناداً إلى كلام إنشائي حزين عمق المأساة الكفرية والغربة الشعورية اللذين عاشهما في عصره" ولا سيما حين يلتفت حوله فلا يجد من ينصره على جهل ممعن في سفهه وتطاولـه، وتشرّر باغ لا حد لجوره وتحامله، فيلجأ إلى خالقه،ومن لا ملجأ سواه، ملتمساً منه النصرة والعون:« أخي خالد الطريفي الذي يشكو من علاج ومعاشات الفنانين في الأردن أقول لك معاش الكاتب المصري في مصر ١٠٠جنيه في الشهر ومجلس الاتحاد الجديد فرحان إنه رفع المعاش من خمسين جنيها إلى ١٠٠ جنيها في الشهر يا خيبتك يا مصر رجالا وشعبا وحكومة... يسألني صديقي الكاتب ماذا تفعل؟... قلت أكتب أقرأ أغسل أطبخ أنظف...أراقب مصر المنكوبة بأولادها... قال ألن تتزوج؟.. قلت أفكر في الأمر ولكن أحتاج أنثى استثنائية.. قال والعشق قلت العشق صار أكبر عشقي

للسماء والله أكبر من عشق النساء...وأعرف العشق وأعلم جيدا إنه داء ولكن عشق الله دواء...»[١]

أمَّا الأسلوب الثاني فقد سلك فيه السيد حافظ مسلكاً نقدياً مفعماً بالسخرية والاستهزاء، وقد اعتمد فيه على نقل الحقائق التي قد يعجز التعبير عنها كل فرد واع كما ينقلها السيد حافظ، والملاحظ أن هوامش كابتشينو وحدها تفي بالغرض، لتحرض المتلقي النموذجي الذي رسم السيد حافظ خطوط وتقاسيم تفكيره.

إن رواية كابتشينو نص كتابي تتحكم في بنيته أسلوبيتان متباينتان، تقوم إحداهما على السهولة والبساطة وهي التي كان يتوجه بها إلى عامة المتلقين،إذ لا لبس فيها ولا غموض، بينما هناك نصوص أخرى يستعصي فهمها على العامة، لما في بنيتها من تعقيد وتشاكل معنوي سببهما الاعتماد على خصائص أسلوبية جديدة قوامها اللغز والإبهام والإضمار والتلميح، فهذه التقنيات كلها هي ما يسود في كثير من نصوص الرواية، ممَّا جعلها تتميز بالتعقيد والمعاضلة الكلامية، التي لا يفهمها إلا

---

(١) السيد حافظ: كابتشينو، ص ٢٦٣.

متلق فعال له القدرة التي يريدها السيد حافظ فيه، وهذه ظاهرة أسلوبية تهيمن على نصوص كابتشينو، لفت إليها السيد حافظ الانتباه في ردّه على المتلقي الناقد، أو المتميز.

إن السيد حافظ يشير إلى ظاهرة التلميح في روايته يريد أن يشير ضمنياً إلى أن كابتشينو نص فني معقد البناء والتركيب، لا يقوى على فهمه واستيعابه وإدراك كنه معانيه إلا من أوتي ملكة الفهم والتأويل ثَمَّ بذل جهداً ذهنياً كبيراً للوصول إلى ذلك، أمَّا غيره فدونه حُجب وعوائق، وخيرٌ لـه أن يكتفي بما ظهر من المعاني وأن يترك ما خفي منها، وهو الغالب للفطن الذكي.

وقد يفهم من هذه الإشارة أن السيد حافظ يستفز هذا المتلقي الناقد ويلفت انتباهه إلى أن الكتابة إبداع، وما أجمل ما يبدعه السيد حافظ، ومما لفت انتباهي هذا القول: « قالت سيدي أنا قادمة إليك.. لبست قميصا جديدا وحذاء جديدا واشتريت وردتين، وجهزت فنجانين للكابتشينو الايطالي الرائع.. واشتريت أحد كتابين، وتعطرت مرتين.. الماء ظل يغلي على البوتاجاز حتى جف وجفت رائحة العطر مني واختفت من فوق قميصي، وظل فنجانها فارغا من الماء من العشق من الحب من حنان يشكو من الانتظار أما قلبي غضب مني لأني دوما

أعده بأنها قادمة..وينتظر وينتظر.. وتؤجل الحضور.. سطور محذوفة من الرواية ولكنها أعجبتني[١]»

في هذا القول كلام لا يعيه إلا متلق مبدع مثل السيد حافظ، فيه من الرمزية والتلميح ما تدفع الفكر للتساؤل، والاستنتاج، وما أجمل الوصول للحقيقة، ليس شرطا أن يكون أفق التوقع محققا، لكن يكفي أن القارئ شعر بمتعة البحث ولذة التشويق، وقد ختم السيد حافظ قوله بأنها جمل محذوفة من روايته لكنها أعجبته، ليتبين لنا أن السيد حافظ قارئ ومتلق بارع يتقن القراءة ويعيد إنتاج النصوص.

إنَّ من خصائص نص الكتابة، كما أكدنا على ذلك سلفاً أنه ليس تجسيداً أيقونياً لذات مؤلفه في معزل عن محيطها وواقعها وروح عصرها، بل إنه يجسّد ذاتا وشخصية كلية يمكن اختزالها في مصطلح واحد هو الذات الحوارية والتواصلية، وعندها يصبح النص تجسيداً لهذه الذات التي تشمل الأنا الذي ينفتح على الآخر، والفرد الذي لا ينفصل عن مجتمعه إلا في الحدود التي يكتسب فيها وعيه الذاتي، والمؤلف الذي يعبّر عن علاقة

---

(١) كابتشينو: السيد حافظ، ط١، ص٢٨.

تفاعلية بينه وبين واقعه أو بالأحرى بين متلقيه.

وانطلاقاً من هذا المفهوم يمكن أن يقال عن نص الكتابة: إنه نص تواصلي تفاعلي، لا يتحدث عن ذات مؤلفه إلا من خلال التضاد، وذلك بإقحامه للآخر والتحدث إليه وعنه، وفي هذه الحال لا يستعمل المؤلف ضمير المتكلم إلا إذا كان متوجهاً نحو شخص معين يكون في كلامه عبارة عن ضمير مخاطب، وهذا يعني أن المؤلف المتكلم يصبح بدوره ضمير مخاطب في كلام من سيحدد نفسَه بدوره عبر ضمير المتكلم، وبذلك يكون الحوار هو المكوّن للشخصية الفنية في نص الكتابة "وهنا بالذات يقول بنفنست: نلاحظ مبدأ يجب نشر نتائجه في جميع الاتجاهات، فاللغة غير ممكنة إلا لأنَّ كل متكلم يطرح نفسه باعتباره ضمير متكلم في خطابه، وبناء عليه، يطرح ضمير المتكلم ضميراً آخر، هو ذلك الذي يصبح صدى لي أتوجه إليه ويتوجه إلى عبر ضمير المخاطب، مع كونه خارجاً "عني"، وليس استقطاب الضمائر، باعتباره الشرط الأساسي في اللغة، بما فيها عملية التواصل، التي انطلقنا منها، سوى نتيجة نفعية، وهو استقطاب متميز جداً في حد ذاته، ويمثل نمطاً من التعارض لا نعثر البتة على مثيل لـه خارج اللغة، ولا يعني هذا

الاستقطاب التساوي و التماثل، لأنَّ الأنا (EGO) تكون دائماً في وضعية متعالية بالنسبة لضمير المخاطب، ومع ذلك، لا يمكن لأحد المصطلحين أن يدرك في غياب الآخر، إنهما متكاملان معاً، ولكن تبعاً للتعارض "داخلي/خارجي"، كما أنهما قابلان للقلب في الوقت نفسه، وإذا بحثنا عن تواز في ذلك، فلن نجده، فشرط الإنسان في اللغة فريد من نوعه.

هكذا تسقط التعارضات القديمة بين "الأنا" و"الآخر"، بين الفرد والمجتمع ثنائية ليس من المشروع، ومن الخطأ، اختزالها في مصطلح أصلي واحد، سواء كان هذا المصطلح الوحيد هو "الأنا" الذي يجب أن يكون قائماً في وعيه الخاص لينفتح بعدها على وعي "الآخر"، أو كان على العكس من ذلك، هو المجتمع الذي سيكون سابق الوجود باعتباره كلية بالنسبة للفرد... وسنكتشف الأساس اللسني للذاتية داخل واقع جدلي يشمل المصطلحين معاً ويحددهما عبر علاقة تبادلية"[١].

ولا يمكن للمرء وهو يتحدث عن حوارية وتفاعلية نص رواية كابتشينو دون أن يعرض لجمالية تعارض المتن الروائي

---

(1) -Problèmes de linguistique gènèrale, "1, Benveniste. P. 259 - 260."

وهوامشها، فهي عندي أمثل نموذج يجسّد ما يسمّى نص الكتابة الذي تتجلى خاصيته فيما يحمله من سمات أسلوبية تؤشر لمتلق حواري تغلب عليه روح المناظرة والحوار والجدل والمحاجّة.

واستناداً إلى مبدأ الضمائر الذي يرى بنفنست أنه من العلامات الدالة على وجود الذاتية في النص، يمكن القول: إنَّ هذه الرواية تجسد تلك الذات الكلية التي ينتفي فيها التعارض بين الأنا والآخر، لتصبح ذاتاً واحدة داخل واقع جدلي تتبادل فيه الضمائر مواقع الحوار عبر علاقة تبادلية تفاعلية، وهكذا يحضر في الرواية ضمير المتكلم جنباً إلى جنب مع ضمير المخاطب: « ... متى تفيق؟؟ ..اتفقنا في نهاية الحوار أن مصر مشت في نفق مظلم..»(١)

إنَّ وجود هذين الضميرين داخل هذه الرواية كابتشينو يحمل دلالة واحدة وهي: أن النص السردي: «.... لم يعد ترجمة ذاتية لحياة مؤلفه، كما أنه ليس مونولوجاً داخلياً، وإنما يكشف بالأساس عن طابع حواري لسني هو ما يتميز به نص الكتابة،

---

(١) كابتشينو: السيد حافظ، ط١، ص٣٢١.

ولهذا السبب يمكن أن نسمي هذا النص إذن نصاً حوارياً، لأنه لا يناجي ذات صاحبه بل هو مناجاة للآخر المتمثل في الناقد والمحاور، وبهذا المعنى يكتسب نص الكتابة صفة الاتصال، كما يقول سارتر ، فيغدو بحثاً وتبادلاً جماعياً عن الحقيقة»(١).

إنَّ المنحنى الحواري الذي سلكته الرواية على مستوى البنية النصية، ممثلاً في علاقة المجاورة والمحاورة بين ضميري الأنا والآخر، قد تحول إلى حوار تناظري على المستوى الفعلي تجسّده حقيقة المحاورات الكتابية التي جرت بين السيد حافظ وبين القارئ الفعال الذي يتقن القراءة والمحاورة، وكان محور موضوعها البحث عن الحقيقة وإقناع الآخر بها، وذلك من خلال نقاش كلامي جدالي حول الأفكار والآراء والمضامين التي تضمنتها رواية كابتشينو.

من خلال المحاورات السردية بطريقة مسهبة في رواية كابتشينو تبدو طبيعة النقد الذي نشأ حول نص الكتابة مختلف تماماً عمَّا هو سائد ومتداول في النقد العربي.

ومن المعلوم أن النقد السائد، تسيطر عليه روح الوصف

---

(١) - Saint Genet, Sartre, Gallimard. P. 407 أورده تودوروف في نقد النقد، ص: ١٥١.

والتعجيب والبحث عن لحظات "الإمتاع والمؤانسة". أمَّا طبيعة النقد الآخر فإنه يختلف عن ذلك اختلافاً كلياً، وتتجلى أولى مظاهر هذا الاختلاف في تصوره لوظيفة السرد والمحاورة، إذ أنها لم تعد مقترنة عنده بلحظات النشوة الفنية المجردة، ولذلك لم يكتف هذا النقد بالتأمل والإعجاب وتعيين مواطن الجمال في الأشكال وحدها، بل أصبح ينظر إلى ما تحمله هذه الأشكال من إيديولوجية ورؤية فلسفية، وانطلاقاً من هذا المعنى يكون للرواية:« ... علاقة بالوجود الإنساني، فيغدو خطاباً موجهاً نحو الحقيقة والأخلاق، أو كشفا للإنسان والعالم حسب عبارة سارتر: "ولن يكون الأدب شيئاً إذا لم يتح لنا أن نفهم الحياة بصورة أفضل"(١).

أمَّا الحقيقة الثانية التي تقررها هذه المحاورات، وهي أن النقد تفاعل وحوار يشارك فيه المؤلف والمتلقي معاً، "إنه لقاء صوتين، صوت الكاتب وصوت الناقد وليس لأي منهما امتياز على الآخر"(٢).

وإذا كان الأمر كذلك، فهذا يعني أن النقد الموازي لنص الكتابة

---

(١) ـ نقد النقد،ص: ١٤٩ ـ ١٥٠.

(٢) ـ نقد النقد، تودوروف، ص: ١٤٧.

هو نقد حواري على غرار ما هو شائع في الفلسفة والمناظرات الكلامية، وتتجسد وظيفته لا في الكلام عن المؤلفات، وإنما إلى المؤلفات ومع المؤلفات، كما أنه لا ينظر إليها نظرة إعجاب وتحليل لبنيتها الشكلية بعيداً عن مؤلفيها وما لديهم من أفكار، وإنما ينظر إليها باعتبارها أصواتاً إنسانية ذات ارتباط ببنية ثقافية وفكرية يقوم بينه وبينها حوار ونقاش وجدالُ.

ونعود مرة أخرى إلى قضية الضمير في رواية كابتشينو لنشير إلى أنه لا يأتي دائماً ضميراً معيّناً لشخصية المخاطب الذي يتوجه إليه السيد حافظ، فقد يأتي أيضاً ضميراً حيادياً لا يختص بمتكلم نطق به ولا يعيّن متلقياً بذاته، وإنما ينفتح على المتلقي النموذجي الذي ينسلخ عن قيود الجنس والزمان فيستقل بذاته عنهما، فيعيش في مقام مجرد ينفتح على التجربة العامة.

إنَّ من بين ما تختص به بعض نصوص رواية كابتشينو أنها لا تتجه بكلامها إلى معلوم ينحصر في متعلق معيّن، يقدر ما تتجه إلى كل المتلقين من حيث إنهم أفراد تجري عليهم قوانين الوجود وأحكامه، ولذلك فمجالها هو المشترك بين الناس لا ما ينفرد به بعضهم عن بعض، ومن ثَمَّ فلا غرابة أن يخفت في هذا النوع من السرد صوت الذات الفردية، ويتراءى من خلف

النص وجه نموذجي تشترك فيه شخصيات عديدة لها صبغة إنسانية، وبهذه الوظيفة تكون الرواية تعبيراً عن عالم عام، وعن تجربة إنسانية كونية، يرتقي فيها الخطاب إلى مستوى التعميم، حيث يدمج فيه الكاتب عامة الناس، ويبدو هذا النموذج وليد منطقة حياد يلتجئ إليه الروائي ليشرك معه الإنسان مجرداً من كل قيد: « ... لو اتكلمنا عن عيوبنا في الريف أو المدينة نتكلم كلام يتكتب في مجلدات إحنا اللي اخترعنا الكذب في العالم...»[١] فهو يعبّر أولاً عن وجهه اللساني وعن نبراته الخاصة دون أن ينسى التلميح إلى وجود أخرى تكمن وراء الأسلاك الدلالية، وفي هذا الحال تكون الرواية موجودة على شفاه أجنبية وداخل سياقات غريبة، إنها ليس ملكية للمتكلم، بل إنها مسكونة ومكتظة بالنيات الأجنبية، وإنَّ السيطرة على تلك النوايا وإخضاعها لنبرة المتكلم ونواياه الخاصة هي طريقة صعبة ومعقدة، نظراً لأنَّ الرواية هنا تكون خارج إرادة المتكلم وتتميز بالمشاعية والحرية، «... لكونه يعبر عن بيئة محايدة يشترك فيها الإنسان أنى كان وفي أي مكان وجد[٢].

---

(١) السيد حافظ: كابتشينو، ط ١، ص ١٩٨.
(٢) ـ الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ص: ٥٥ ـ ٥٦.

يظهر من خلال هذه الرواية: - كابتشينو- أن الضمير فيها لا يعين شخصية بذاتها، وإنما هو ضمير حيادي جمعي تعددي، يعبّر عن عدة وجوه لسانية، وهذا يعني أن مفهوم الرواية هنا أصبح محدداً في الدعوة إلى الإنسانية برمّتها، وأن الشخص الذي يثوي بداخله هو الإنسان النموذجي الذي لا يرتبط بأرومة جنسية محددة، ومن ثَمَّ لا يمكن لهذا الأدب كما يقول باختين : "أن يفلت من ملامسة آلاف الأسلاك الحوارية الحية المنسوجة من لدن الوعي الاجتماعي الأيديولوجي القائم حول موضوع ذلك الملفوظ، ومن الإسهام بحيوية في الحوار الاجتماعي"(١).

---

(١) الخطاب الروائي، باختين، ص: ٤٤.

خاتمة:

والآن وبعد هذه الرحلة الطويلة يمكن للمتأمل في المتن السردي للسيد حافظ، بوصفه ممارسة نصية تعبر على مستوى الإبداع عن تصورات نقدية وجمالية ضمنية وردت في شكل إشارات نقدية متفرقة في كل نصوصه، أن يتحدث عن صراع بين أفقين جماليين يقوم كل واحد على معايير جمالية ذات خصائص ومقومات، يميل أولهما إلى السهولة والطبع ويكتفي باللمحة الدّلالة والإشارة العابرة التي تقترب من البداهة والارتجال، وترفض المعاناة والمكابدة وإجالة النظر وإعمال الفكر وغيرها من مقومات التعقل العميق والتأمل الدقيق

أمَّا التوجه الثاني فهو الذي خيّب أفق انتظار الجمالية التقليدية ذات الخصائص السابقة، وذلك بإقحام عناصر جديدة استقيت من مجالات أخرى واكتسبت طابعاً جمالياً، وبذلك استطاعت هذه الجمالية أن توسّع من أفق انتظارها ليشمل متلقين جدداً يضافون إلى المتلقين التقليديين الذين أَلِفوا معايير جمالية ساهمت في تكريسها نماذج شعرية مكررة.

عندما نتحدث عن هذه الجمالية فإننا نستحضر نماذج من رواية "كابتشينو" للسيد حافظ، فقد اقترنت هذه الجمالية بهما

معاً، ولا شك أن أدب هذا الروائي لم تجر على أساليب الكتاب الموروثة التي كانت تحترم خصوصية الجنس الأدبي وصفاء نوعه، فللتعبير السردي عند العرب أسلوبيته المنفردة وجيناته الوراثية التي لا يمكن نقلها إلى نوع آخر، كما أن التعبير النثري أيضاً خصائصه الجنسية وتقنياته الشكلية التي لا يجوز البتة إدماجها في جنس الشعر، لأنَّ ذلك من شأنه أن يذهب بمائية الرواية ويجعلها كزَّ الألفاظ كما كان يعبر النقاد القدماء.

لم تحترم جمالية السرد عند السيد حافظ صفاء الجنس الأدبي، بل إنها أقحمت موضوعات كانت حكراً على مجال الفلسفة والفكر وحولتها من مقولات ذهنية جافة إلى معان جمالية وفنية بعد أن سقتها بماء الوجدان وأفرغتها في قالب فني موح وجميل، ويعد هذا التعالق بين الجنسين منحى فنياً لم تألفه الرواية من قبل.

ولقد نبّه ابن خلدون في مقدمة تاريخه إلى هذه المسألة، فذكر أن العرب كانت تميز بين أساليب التعبير الأدبي وتفصل بعضها عن بعض، حفظاً على صفاء الجنس ونقائه، ولم تكن تقبل باختلاط الدماء في ميدان الأدب، ولذلك وضعت للشعر حدوداً وفواصل إذا تجوزت إلى مجال آخر لا يتم الاعتراف بجماليته

ولا التفاعل معها تفاعلاً تاماً، فللشعر ، يقول ابن خلدون: "أساليب تخصه لا تكون للمنثور، وكذا للمنثور أساليب لا تكون للشعر "[1].

إنَّ هذا الحكم النقدي الذي نقله ابن خلدون رواية عن شيوخ الأدب سيكون منطلقنا لتصنيف مفهوم الرواية عند السيد حافظ، الذي استطاع أن يعطي للرواية صورة جديدة، تطبعها لمسة الناقد الفذ الذي لا يقرأ دون تأمل، فهو باعتباره كاتب وناقد اختار لروايته متلقيا يتسم بالذكاء، والقدرة على الفهم، والاستجابة لجمالية النصوص التي تضمنتها رواية كابتشينو، وأجمل ما فيها إبداع السيد حافظ الذي أخرجنا عن المألوف، فقد ألفنا الرجوع للهامش حتى نجد توثيقا لكلام معين، أو اقتباس من مرجع ما، لكن تحطم أفق الانتظار لدى القارئ، ففي الهوامش حقائق، أوصلها السيد حافظ للمتلقي ببراعة الأديب المتمكن من اختيار الوقت والمكان المناسبين لفتح أي موضوع يرى فيه من الأهمية ما يجعله يستفز به المتلقي الناقد والفعال، الذي تكون له ردة فعل منطقية، فيجعل لقراءته خطة استعداد

---

(١) ـ تعريف القدماء، ص: ٤١١ ـ ٤١٢. ومقدمة ابن خلدون، ١٣٠٦/٣.

لتلقي أشياء قد لا يفهمها إلا من خلال هذه الإشارات والتلميحات التي أبدع فيها السيد حافظ.

وما نستخلصه من خلال هذه الرواية اعتماد السيد حافظ منهجاً نقدياً يتوزع بين النقد الحواري الذي يقوم على أسلوب المناظرة والجدل والنقد الانطباعي الذي يصدر عن الغريزة الفطرية والإحساس الشعوري.

فهرس المصادر والمراجع:

I. القرآن الكريم.

II. المصادر والمراجع باللغة العربية.

١- الأدب الملتزم: جان بول سارتر، ترجمة جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت، ط. ٢، ١٩٦٧م.

٢- الجمهورية العالمية للآداب: كازانوفا (باسكال)، ترجمة: أمل الصبان، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط:١، ٢٠٠٢.

٣- ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنجليزي: الموسوي (محسن جاسم)، منشورات مركز الإنماء القومي، ط:٢، ١٩٨٦.

٤- أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط. ١، ١٤١٢ هـ - ١٩٩١م.

٥- - بنية الثورات العلمية: توماس كون، ترجمة شوقي جلال، عالم المعرفة، ع. ١٦٨، ١٤١٣ هـ - ١٩٩٢ م.

٦- حول الآلية السيميوطيقية للثقافة، يوري لوتمان وبوريس أوسبنسكي ترجمة عبد المنعم تليمة - مدخل إلى السيميورطيقا ج٢، ص: ١٤٢ وما بعد.

٧- - الخطاب الروائي: ميخائيل باختين، ترجمة: محمد برادة، دار الأمان، الرباط، ط. ٢، ١٩٨٧م.

٨- (٢٦) - الشعرية: تزفيطان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، البيضاء، ط.

١، ١٩٨٧م.
٩- الشعرية البنيوية، مجلة القاهرة، ع ١٦١، س ١٩٩٦.
١٠- الكلام_والخبر: مقدّمة للسرد العربي السعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت،ط:١، ١٩٩٧.
١١- كابتشينو: السيد حافظ: رؤيا للنشر والتوزيع، مركز الوطن العربي، القاهرة، ط١، ٢٠١٣،.
١٢- رواية كابتشينو: الحكاية الثانية، حكاية الروح، السيد حافظ، مركز الوطن العربي، رؤيا، القاهرة، الطبعة الثانية، ٢٠١٧.
١٣- الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية، جان موكاروفسكي، ضمن كتاب "مدخل إلى السيميوطيقيا" الجزء الثاني.
١٤- فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب): فولفغانغ إيزر، ترجمة: حميد لحمداني، الجلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، د. ت.
١٥- في أصول الحوار وتجديد علم الكلام: د. طه عبد الرحمن، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، ط. ١، ١٩٨٧م
١٦- القارئ في الحكاية: أمبرتو إيكو، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط. ١، ١٩٩٦م.
١٧- لذة النص: رولان بارت، ترجمة: فؤاد صفا والحسين سبحاز، دار توبقال، البيضاء، ط.١، ١٩٨٨م.
١٨- ما الأدب؟ سارتر، ترجمة: عنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، د. ت.

١٩- محاضرات في علم اللسان العام: فردناند دي سوسور، ترجمة: عبد القادر قنيني، افريقيا الشرق، البيضاء، ١٩٨٧م.
٢٠- مدخل إلى السيميوطيقا. ج II: إشراف سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، منشورات عيون، ١٩٨٧م.
٢١- (٤٨) ـ المرايا المحدبة: عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة، ع. ٣٢٣.
٢٢- ـ المعنى الأدبي (من الظاهراتية إلى التفكيكية): وليم راي، ترجمة: د. يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، ط.١.
٢٣- – مدخل إلى الأدب العجائب تودوروف (تزفتان) ي: – ترجمة: الصديق بوعلام- دار الكلام- الرباط- ط:١/ ١٩٩٣.
٢٤- مقدمة ابن خلدون: عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، تحقيق: د. علي عبد الواحد وافي، دار نهضة مصر، القاهرة، ط. ٣.
٢٥- مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق: ديفد ديتش، ترجمة: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧م.
٢٦- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني.
٢٧- النص والتأويل، بول ريكور، ترجمة منصف عبد الحق، العرب والفكر العالمي. ع٣، س ١٩٨٨.
٢٨- (٦٢) ـ نظرية الأدب: رينيه ويليك، أوستن وارين، ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية، ط.٣،

١٩٨٥م.
٢٩- نظرية التلقي: روبرت هولب، ترجمة: د. عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي، جدة، ط.١، ١٤١٥هـ - ١٩٩٤م.
٣٠- نظرية اللغة الأدبية: خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس، ترجمة: د. حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، د. ت.
٣١- النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية: جيروم تسولنيتر، ترجمة: فؤاد زكرياء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط. ٢.
٣٢- النقد المنهجي عند العرب: د. محمد مندور، دار النهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٩م.
٣٣- نقد النقد: تزفيتان تودوروف، ترجمة: سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط.١، ١٩٨٦م.
٣٤- الوساطة بين المتنبي وخصومه: القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، د. ت.

المصادر والمراجع باللغة الأجنبية:

35- Essais de linguistique gènèrale: Roman Jackbson, Editions de minuit, 1963.
36- La literature Arabe: Andrè Miquel, Que sais –je, ed. P.U.F.
37- Plimpsestes (La literature au second degrè): Gèrard Genette, ed. Seuil 1982.
38- Pour une esth une esthètique de la reception: Hans Robert Jauss, ed,

Gallimard، Paris 1978.
39- Pour une hermèneutique littèraire: Hans Robert Jauss، ed، Gallimard، Paris 1982.
40- Priblèmes de linguistique Gènèrale: Emile Benveniste، ed. Gallimard، 1966.
41- La Production du texte: Michael Riffaterre، ed. Seuil 1979.
42- La structure du texte artistique: Youri lot man، ed. Gallimard، Paris 1973.

السيرة الذاتية

الاسم واللقب: حنيش ربيعة

تاريخ ومكان الميلاد: ٢٣ جوان ١٩٧٨ بذراع الميزان ولاية تيزي وزو، الجزائر.

الشهادات:

- **شهادة البكالوريا: آداب ولغات أجنبية، سنة ١٩٩٧.**
- **شهادة الليسانس: تخصص لسانيات، سنة ٢٠٠١.**
- **شهادة الماجيستير: تخصص أدب مغاربي، سنة ٢٠١٢.**
- **شهادة الدكتوراه: تخصص لغة وأدب عربي، سنة ٢٠١٧.**

المناصب المشغولة:

- **أستاذ التعليم الثانوي ٢٠٠٣-٢٠٠٦.**
- **مساعد تقني بالمكتبة الجامعية، جامعة مولود معمري بتيزي وزو، الجزائر ٢٠٠٦-٢٠١٥.**
- **أستاذ التعليم العالي بالمركز الجامعي مرسلي عبد الله تيبازة الجزائر إلى يومنا هذا، وفي نفس الوقت رئيس فريق التكوين(٢٠١٩-٢٠١٧).**

- عضو في لجنة الاحتفاء باليوم العالمي للغة العربية بالمجلس الأعلى للغة العربية بالجزائر.

- مشاركة في لجنة دراسة ملفات الترشح لمسابقة التوظيف على أساس الشهادات للالتحاق برتبة أستاذ مساعد – ب –جويلية ٢٠١٨.
- مشاركة في لجنة الانتقاء لمسابقة التوظيف على أساس الشهادات للالتحاق برتبة أستاذ مساعد – ب -جويلية ٢٠١٨.
- العضوية في مشروع وحدة بحث بعنوان: تأصيل مصطلح ما بعد الحداثة في النقد المعاصر ابتداء من ٠١/٠١/٢٠١٥ إلى ٠١/٠١/٢٠١٨.
- العضوية في لجنة الاحتفاء باليوم العالمي للغة العربية بالمجلس الأعلى للغة العربية.

التأطير والاشراف:

- شهادة إدارية : مشرف لمذكرات الماستر (٢٠١٨-٢٠١٧) / (٢٠١٩-٢٠١٨).
- شهادة إدارية : رئيس لجنة المناقشات لمذكرات الماستر(٢٠١٧-٢٠١٨) /(٢٠١٨-٢٠١٩).
- نسخ من محاضر المناقشة لمذكرات الماستر (٢٠١٨-٢٠١٧).

- نسخ من محاضر المناقشة لمذكرات الماستر(٢٠١٩-٢٠١٨).

المقاييس المدرسة:

- **مستخرج للمقاييس المدرسة للموسم الجامعي: (٢٠١٥ – ٢٠١٦) / (٢٠١٦ – ٢٠١٧) / (٢٠١٧ – ٢٠١٨) / (٢٠١٨ – ٢٠١٩).**

المشاركة في الأنشطة العلمية والثقافية:

- **مشاركة في يوم الشعر، تنظيم مختبر الممارسات اللغوية، جامعة مولود معمري تيزي وزو بتاريخ ١٧ أفريل ٢٠١٣.**
- **مشاركة في الملتقى الوطني الموسوم بـ: الرواية النسائية في الجزائر- النشأة والتطور- بمداخلة عنوانها:المرأة وحضور التاريخ في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي يومي ٢٨-٢٩ ماي ٢٠١٣.جامعة مولود معمري تيزي وزو.**
- **مشاركة في الندوة الدولية: دور جمعية العلماء المسلمين الجزائريين في الحفاظ على اللغة العربية، وأثره في الهوية اللغوية، بمداخلة عنوانها: عبد الحميد بن باديس نتاج الفكر والتربية الروحية، يومي ٢٨-٢٩ أكتوبر ٢٠١٥، بدار الثقافة مالك حداد، قسنطينة، الجزائر.**

- مشاركة في الندوة الموسومة الطفل والقراءة، والتي نظمها مخبر التمثلات الفكرية والثقافية: إبداع ،تواصل، نقد جامعة مولود معمري تيزي وزو، بمداخلة عنوانها: تلقي الإبداع عند الطفل في الجزائر يوم: ٢٠١٥/٠٥/١٧.
- مشاركة في الندوة الموسومة بـ: تعليم اللغات في المدرسة الجزائرية واقع وآفاق، بمداخلة عنوانها: تعليم اللغة الأم في المدرسة الجزائرية، مشاكل وحلول، يوم ٢٠١٥/٠٥/١٨، جامعة مولود معمري تيزي وزو.
- مشاركة في الندوة الموسومة بـ: تأصيل مصطلح ما بعد الحداثة، بمداخلة عنوانها: التلقي وسمات الصنعة عند المعري من خلال شروح ديوان سقط الزند، يوم ١٥-٠٥-٢٠١٧.
- مشاركة في اللجنة التنظيمية للندوة الوطنية الموسومة بـ: الرواية مختبر السرد: قراءة في التجربة الروائية لعبد الوهاب عيساوي، المنعقدة بتاريخ ٢٠١٧/١١/٢٠، المركز الجامعي عبد الله مرسلي تيبازة.
- مشاركة في الملتقى الدولي الثالث حول: الممارسات اللغوية بين الثابت والمتغير بمخبر الممارسات اللغوية بالجزائر،

جامعة مولود معمري تيزي وزو، يومي ١٣-١٤ نوفمبر ٢٠١٨ بمداخلة عنوانها: أثر شبكات التواصل الاجتماعي على الممارسات اللغوية- face book أنموذجا-.

- مشاركة كرئيس الجلسة العلمية في الندوة الوطنية الموسومة بـ : الجزائر من الثورة إلى الثورة المضادة ، حفريات في الرواية الجزائرية المعاصرة، المنعقدة بتاريخ ٢٠١٨/١١/١٩ . المركز الجامعي عبد الله مرسلي تيبازة.
- مشاركة في الملتقى الوطني إصلاحات كتب الجيل الثاني في المدرسة الجزائرية- واقع وآفاق- بمداخلة عنوانها: قراءة في المرجعيات العامة للمناهج الجديدة، يوم ١١-١٢-٢٠١٨، المركز الجامعي عبد الله مرسلي تيبازة.
- مشاركة في الملتقى الوطني للاحتفاء باليوم العالمي للغة العربية، بمداخلة عنوانها : المحتوى العلمي العربي على الشابكة التحديات والطموح، يوم ١٨-١٢-٢٠١٨.المكتبة الوطنية، تنظيم المجلس الأعلى للغة العربية.
- مشاركة في الملتقى الوطني الموسوم بأزمة النقد الأدبي، من جدل المناهج النقدية إلى نظريات القراءة والتأويل، بمداخلة عنوانها إشكالية المناهج النقدية بين التطبيق

والتنويع، يومي ١٦/١٧- جوان ٢٠١٩،جامعة مولود معمري تيزي وزو.

- مشاركة في الملتقى الوطني الموسوم بـ الرواية الجزائرية المعاصرة في منظور الدراسات الثقافية بمداخلة عنوانها: الرواية الجزائرية في منظور الدراسات ما بعد الكولونيالية- نماذج مختارة- يومي: ١٨-١٩ جوان ٢٠١٩، جامعة مولود معمري تيزي وزو.
- مشاركة في ندوة دولية من تنظيم رابطة شعراء العروبة بالقاهرة، تحت عنوان الرمزية في الشعر العربي المعاصر، عبد المنعم عواد -أنموذجا-.
- مشاركة في الملتقى الدولي الموسوم بـ: الكتابة النسائية في منظور النقد الرجالي، المنعقد بتاريخ: ٢٠-٢١ نوفمبر ٢٠١٩، برحاب جامعة مولود معمري، بتيزي وزون بمداخلة عنوانها: الأدب النسائي وموقف النقد الرجالي من قضية إثبات الذات.

المنشورات العلمية:

- مقال نشر بمجلة مخبر الممارسات اللغوية بالجزائر،جامعة مولود معمري تيزي وزو، بعنوان عوامل التطور اللغوي

ومظاهر الثراء في اللغة العربية، العدد ٢٨ سنة ٢٠١٤.

- مقال نشر بمجلة مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزو، بعنوان المرأة وحضور التاريخ في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي، ماي ٢٠١٥.
- مقال بعنوان ابن باديس نتاج الفكر والتربية الروحية: مجلة المجلس الأعلى للغة العربية بالجزائر، ٢٠١٦.
- مطبوعة متخصصة مصادق عليها من طرف المجلس العلمي بعنوان محاضرات في النقد الأدبي القديم، السنة الأولى ليسانس.

ببليوجرافيا الكاتب السيد حافظ
وأهم أعماله فى المسرح والرواية
حتى شهر مايو ٢٠٢١

- من مواليد محافظة الإسكندرية جمهورية مصر العربية ١٩٤٨
- خريج جامعة الإسكندرية قسم فلسفة واجتماع عام ١٩٧٦ / كلية التربية.
- أخصائى مسرح بالثقافة الجماهيرية بالإسكندرية من ١٩٧٤/ ١٩٧٦.
- حاصل على الجائزة الاولى في التأليف المسرحى بمصر عام ١٩٧٠.
- مدير تحرير مجلة (الشاشة) (دبى مؤسسة الصدي ٢٠٠٦ – ٢٠٠٧).
- مدير تحرير مجلة (المغامر) (دبى مؤسسة الصدي ٢٠٠٦ – ٢٠٠٧).
- مستشار إعلامى دبى مؤسسة الصدى (٢٠٠٦ – ٢٠٠٧).
- مدير مكتب مجلة أفكار بالقاهرة (الكويت).
- مدير مركز الوطن العربى للنشر والإعلام (رؤيا) لمدة خمسة سنوات.
- حصل على جائزة أحسن مؤلف لعمل مسرحى موجه للأطفال في الكويت عن مسرحية سندريلا عام ١٩٨٠.
- حصل على جائزة التميز من اتحاد كتاب مصر ٢٠١٥
- كتب عنه أكثر من ٥٣ رسالة جامعية بين مشروع تخرج أو ماجستير أو دكتوراة.

<u>عرض له في مسرح الطفل</u>

- مسرحية سندريلا (الكويت -سلطنة عمان -البحرين)	١٩٨٣ إخراج / منصور المنصور.
- مسرحية الشاطر حسن (الكويت -دبى -أبوظبى)	١٩٨٣ إخراج / أحمد عبد الحليم.
- مسرحية سندس (الكويت -البحرين - قطر)	١٩٨٥ إخراج / محمود الألفى.
- مسرحية على بابا (الكويت - دبى)	١٩٨٥ إخراج / أحمد عبد الحليم.
- مسرحية اولاد جحا (الكويت - البحرين)	١٩٨٦ إخراج / محمود الألفى.
- مسرحية حذاء سندريلا (الكويت - بغداد)	١٩٨٧ إخراج / دخيل الدخيل.
- مسرحية بيبى والعجوز (الكويت - بغداد)	١٩٨٨ إخراج / حسين مسلم.
- مسرحية فرسان بنى هلال (الكويت)	١٩٨٩ إخراج / محمد سالم.
- عنتر بن شداد (الكويت)	١٩٨٩ إخراج / أحمد عبد الحليم
- مسرحية اولاد جحا (مصر)	١٩٨٩ إخراج / المؤلف.
- مسرحية سندس	١٩٨٩ إخراج / خمسة مخرجين.
- مسرحية حكاية لولو وكوكو	١٩٩٠ إخراج / المؤلف.
- مسرحية قميص السعادة – القاهرة	١٩٩٣ إخراج / محمد عبد المعطى

فرقة تحت١٨ القطاع الاستعراضى بطولة ١٩٩٦ إخراج / حسام عطا
وجدى العربى - عبد الرحمن أبو زهرة
عائشة الكيلانى - علاء عوض

- مسرحية حب الرومان وخيرزان (القاهرة)
- فرقة تحت ١٨ القطاع الاستعراضى .. بطولة : مى عبد النبى - لمياء الأمير - محمد عبد المعطى، أحمد الحجار.
- مسرحية (سفروتة في الغابة) ١٩٩٨ إخراج د. محمد عبد المعطى
من إنتاج المؤلف .. وتم عرض المسرحية في (مهرجان قرطاج المسرحى بتونس) بطولة / وفاء الحكيم. محمد عبد المعطى

كتب العديد من الروايات منها :

١- مسافرون بلا هوية ١٩٩٧
٢- نسكافيه ٢٠١٠
٣- قهوة سادة ٢٠١١
٤- كابتشينو ٢٠١٢
٥- شاي أخضر - شاي بالياسمين ٢٠١٤
٦- كل من عليها خان ٢٠١٥
٧- حتى يطمئن قلبى ٢٠١٦
٨- ما أنا بكاتب (تشظى منها روايتان : وهمت به - شط إسكندرية يا شط الهوى) ٢٠١٧
٩- نوروموسى الحبل السري للروح ٢٠١٨
١٠- نيروزي والبنت وجد ٢٠١٨
١١- شهرزاد تحب القهوة سادة ٢٠١٨
١٢- كرس على البحر ٢٠١٨
١٣- هل ما زلت تشرب السيجار ٢٠١٨
١٤- الحاكم بأمر الله وشمس ٢٠١٨
١٥- وتحممت بعطرها ٢٠١٩
١٦- حكاية البنت لاماروقراقوش ٢٠١٩
١٧- لو لم أعشقها ٢٠١٩
١٨- كل هذا الحب ٢٠١٩
١٩- نسيت أحلامى فى باريس ٢٠١٩
٢٠- أنا وفاطمة ومارك ٢٠١٢ - رواية رقمية تفاعلية ط ٢٠٢٠

مشاريع السيد حافظ الكوميدية للمسرح

١. الغجرية والسنكوح
٢. وسام من الرئيس
٣. رحلات ابن بسبوسة
٤. أنا ما ليش حل
٥. عريس الغفلة
٦. حكاية الفلاح عبد المطيع
٧. حكاية مدينة الزعفران
٨. الحوش
٩. الراجل اللى لعبها صح
١٠. امسكوا سالم حشيشة
١١. ملك الزبالة
١٢. حرب الملوخية
١٣. الرقص على النار
١٤. عوانس ٢٠٠٠
١٥. بيت الحبايب

كتب مشروعاً مسرحياً للقضية الفلسطينية وحرب أكتوبر والاستنزاف تضمن :

١. رجال في معتقل
٢. يا زمن الكلمة الكدب الكلمة الخوف الحانة الشاحبة العين
٣. والله زمان يا مصر
٤. الأقصى فى القدس يحترق
٥. أحبك يا مصر

كتب لمسرح الطفل مشروعا به مسرحيات

١. سندريلا
٢. الشاطر حسن
٣. أبو زيد الهلالى
٤. سندريلا والأمير
٥. سندس
٦. علي بابا

٧. اولاد جحا
٨. بيبى والعجوز
٩. سندباد سواح فى البلاد
١٠. قطر الندى
١١. عنتر بن شداد
١٢. فستق وبندق
١٣. القطة يويو
١٤. أحلام بابا نويل
١٥. حمدان ومشمشة
١٦. سفروته فى الغابة
١٧. حب الرمان وخيزران
١٨. الوحش العجيب

<u>قدم مشروعا للمسرح التجريبى</u>

١) كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى - الط الرابعة
٢) حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث
٣) هم كما هم ولكن ليسوا هم
٤) علمونا أن نموت وأن نحيا
٥) الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء
٦) حبيبتى أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان
٧) حبيبتي أميرة السينما
٨) إشاعة
٩) إجازة بابا
١٠) الميراث
١١) سيمفونية المواقف ٥ مسرحيات تجريبية فصل واحد وهى
١٢) إيقاع في رحم الكلمات العذرية
١٣) نغم فى الحلم الفوضوى
١٤) تقسيمات مختزنة للشمس
١٥) سقوط حضارة لوط
١٦) الخادمة والعجوز (٦ مسرحيات تجريبية)

١٧) المفتاح
١٨) الخلاص يا زمن الكلمة الكدب الكلمة الخوف
١٩) سيزيف القرن العشرين
٢٠) الأشجار تنحنى أحيانًا (مسرحيات تجريبية) وهي
٢١) رجل ونبي وخوذة
٢٢) امرأة وزير وقافلة
٢٣) طفل وقوقع وقزح
٢٤) لهو الأطفال فى الأشياء شيىء
٢٥) تكاثف الغثاثة على الخلق موتًا
٢٦) خطوة الفرسان فى عصر اللاجدوى.. كلمة
٢٧) محبوبتي محبوبتي قمر الخصوبة فى شرنقة حبنا ميلادًا
٢٨) تعثر الفارغات فى درب الحقيقة.. بحث
٢٩) ياله من عالم مظلم بارد متخبط
٣٠) بوابة الميناء
٣١) قدم مشروعًا للمسرح النسوي يحتوي على (٥) مسرحيات للنساء تحت عنوان إكسبريسو ومعها
٣٢) امرأتان
٣٣) ليلة ليلاء
٣٤) ليلة الخميس
٣٥) ليلة اختفاء الحاكم بأمر الله
٣٦) ليلة اختفاء إخناتون
٣٧) ليلة اختفاء فرعون موسى
٣٨) المنشار
٣٩) التحقيق
٤٠) صراع الألوان مشروع مسرحيات قصيرة جدًا يضم ٣١ مسرحية بين دقيقة ونصف دقيقة.
٤١) المسافر ٢٠١٨
٤٢) الجراد ٢٠١٨
٤٣) مزامير السيد حافظ المسرحية – تحت الطبع.

قدم لمسرح المونودراما مشروعاً :

١) مسرحية أجازة بابا
٢) مسرحية الخادمة والعجوز
٣) مسرحية اكسبرسو

أخرج للمسرح

١. مسـافر ليل (لصلاح عبد الصبور) عام ١٩٧٠ من بطولة ٢٥ طفل وطفلة (أصـــغرهم ٦ ســـنوات وأكبرهم ١٢ ســـنة) عرض غنائى موسيقى (ألحان حمدى رؤوف وكورال ٤٠ طفل وطفلة) المسافر ٦ شخصيات والراكب ٦ شخصيات عشري السترة ١٠ شخصيات.
٢. (الحبل) إيوجين أونيل ١٩٦٨ بطولة مهدي يوســف (المؤلف الشهير الحالي) – معهد إعداد الفنيين التجاريين.
٣. الزوبعة لمحمود دياب، كلية التربية عام ١٩٧٣.
٤. الخروج من ساحل المتوسط قصيدة محمود درويش عرض بطولة ١٢٠ ممثل وممثلة من الشباب.
٥. آه يا وطن ١٩٧٣ قصـائد سـيد حجاب، مجدي نجيب،عبد الرحمن الأبنودي-فؤاد حداد.
٦. حديقة الحيوان لإدوارد اولبي ترجمة على شلش بطولة "أحمد آدم" نجم الكوميديا حاليًا، صفاء غراب قصاص معروف حاليًا.
٧. كوكو ولولو، تأليف الكاتب ١٩٨٩ إنتاج خاص.
٨. اولاد جحا، تأليف الكاتب ١٩٨٩ إنتاج قصر ثقافة مصطفي كامل.
٩. نال جائزة أحسن مخرج في مراكز الشباب عام ١٩٧٠ عن مسرحية (جواز سفر) إعداد / عن أشعار محمود درويش وسميح القاسم.

أسس جماعات تجريبية للمسرح

- فرقة الصعاليك – فرقة ألف باء مسرح – جماعة الاجتياز – وكان ضمن هذه المجموعة الفنان/ فاروق حســنى وزير الثقافة الســابق، ود/ مصطفي عبد المعطى وكيل وزارة الثقافة السابق. والفنان مسعد خميس وعلى الجندى ومحمد نوار وقد أخرج يوســف عبد الحميد مســرحية كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى بطولة مســعد خميس ونازك ناز ومســرحية ســيزيف بطولة على الجندى.. ومســرحية إيقاع فى رحم الكلمات العذرية بطولة محمد أنور .

- جماعة المسـرح الطليعي التى قدمت مسـرحية (آه يا وطن) لمدة ١١٠ يوم وكانت أول فرقة للهواة في تاريخ مصر تقدم عرضًا متواصلاً دون إجازة – عام ١٩٧٣.

أعماله في فرق الأقاليم والمحافظات

م	المكان	المسرحية	المخرج	سنة العرض
١	مسرح كلية الأداب بالاسكندرية	حكاية الفلاح عبد المطيع	رمضان عبد الحفيظ	١٩٨٧
٢	قصر ثقافة الحرية – الاسكندرية	امرأتان	السيد حافظ	١٩٨٩
٣	بيت ثقافة أبو تشت	رحلات ابن بسبوسة	فريد عبد الحميد	١٩٩٤
٤	بيت ثقافة السنبلاوين	رحلات ابن بسبوسة	رجائى فتحى	١٩٩٥
٥	قصر شبرا الخيمة	ملك الزبالين	محمد الخولى	١٩٩٦
٦	ميت غمر	ملك الزبالين	على عزب	١٩٩٦
٧	العائم	ملك الزبالين	محمد الخولى	١٩٩٦
٨	القليوبية	ملك الزبالين	ماهر سليم	١٩٩٦
٩	أبو حمص	قراقوش والأراجوز	سيد هنداوي	١٩٩٧
١٠	العريش	النديم	عبد الستار الخضري	١٩٩٧
١١	غزل المحلة	خطفونى ولاد الإيه	مجدي مجاهد	١٩٩٧
١٢	بلبيس	رحلات ابن بسبوسة	إبراهيم شكري	١٩٩٧
١٣	المسرح العائم	قراقوش والأراجوز	محمد الخولى	١٩٩٧
١٤	بيت منشية ناصر	عاشق القاهرة	أحمد عبد الباقى	١٩٩٨
١٥	قصر	حكم قراقوش	أسامة شفيق	١٩٩٨
١٦	بيت النصر	ملك الزبالين	فوزي شنودة	١٩٩٩
١٧	أبو حمص	ملك الزبالين	عادل شاهين	٢٠٠١
١٨	الجيزة	حرب الملوخية	أشرف فاروق	٢٠٠٢
١٩	أبنوب	حرب الملوخية	عادل بركات	٢٠٠٢
٢٠	البيت الفنى للمسرح مسرح الغد	امرأتان	محمد متولى	٢٠٠٢
٢١	الغنايم	وسام من الرئيس	محمد المصري	٢٠٠٤
٢٢	زفتى	وسام من الرئيس	السيد الحسينى	٢٠٠٤
٢٣	قصر ثقافة أبو تيج بأسيوط	ملك الزبالة	إميل شوقى	٢٠٠٩

أشهر ما أخرج السيد حافظ من مسرحيات للمسرح

١) بنطلون روميو تأليف ابو السعود الأبيارى
٢) الغربان - تأليفه
٣) مسافر بلا متاع لجان انوى.
٤) الخواجة لامبو مات لعبد الرحمن الأبنودي
٥) شرق المتوسط لمحمود درويش
٦) الزوبعة لمحمود دياب
٧) الحبل لجان أنوى
٨) حديقة الحيوان لإدوارد اولبي بطولة أحمد آدم
٩) هم كما هم وليسوا هم الصعاليك تأليفه وبطولة مهدي يوسف المؤلف الشهير حاليًا مؤلف يوميات ونيس
١٠) ليالي الحصاد لمحمود دياب
١١) أحبك يا مصر تأليفه
١٢) سندس تأليفه
١٣) الخطوبة لتشيكوف
١٤) المخبأ تأليفى
١٥) والله زمان يا مصر تأليفه
١٦) أحبك يا مصر تأليفه
١٧) مصطفى كامل تأليفه
١٨) عبد الله النديم تأليفه
١٩) مسافر ليل لصلاح عبد الصبور كاملة من بطولة ٣٠طفلاً ألحان حمدى رؤوف
٢٠) اولاد جحا تأليفه
٢١) ومن أشهر ممن ساعده في الإخراج لسنوات
- الأستاذ عادل شاهين
- الأستاذ محمد غباشي النجم المعروف الآن
- المخرج ناجي أحمد ناجي
- المخرج رمضان عبد الحفيظ
- المخرج سيد شعبان

أخرج مسرحياته المؤلفة للمسرح من مصر الأساتذة المخرجون

أحمد عبد الحليم أخرج ٤ مسرحيات
محمود الألفي مسرحيتان
مجدى عبيد مسرحيتان
فاروق زكي مسرحية
دكتور محمد عبد المعطي مسرحيتان
دكتور حسام عطا مسرحية
فاروق زكي مسرحية
سمير حسني مسرحية
محمد متولي مسرحية
عبد الرحمن الشافعي مسرحية
أشرف فاروق مسرحية
أحمد إسماعيل مسرحية
سمير زاهر مسرحية
عادل شاهين مسرحية
أسامة شفيق مسرحيتان
مجدى مجاهد مسرحينان
محمد سالم مسرحية
علي سرحان مسرحية
عباس أحمد مسرحية
إميل شوقي مسرحية
بالإضافة لحوالي ٣٠ مخرجًا من أشهر مخرجي المحافظات

أخرجت مسرحياته فى العراق من الأساتذة

- د. وليم يلدا مسرحية الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء
- دكتور سعدي يونس مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع
- دكتور عباس التاجر العراق بابل مسرحية حكاية مدينة الزعفران
- دكتور بشار عليوى مسرحية اختفاء أبي ذر الغفارى
- المخرج هشام عبد الرحمن (إعداد وإخراج) مسرحية (سيمفونية العصافير) الفلسطيني المقيم في بغداد معدة عن مسرحية (حبيبيتي أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان) للكاتب المصري السيد حافظ مع

مجموعة من أشعار معين بسيسو ومحمود درويش عرضت في معهد الفنون الجميلة في بغداد عام ١٩٨٧ على خشبة المسرح الدوار في المعهد وهي ضمن أطروحات الطلبة للتخرج في المعهد وكانت الممثلة زهرة بدن تمثل أحد أدوار المسرحية الرئيسة فيها ..

من الكويت أخرج مسرحياته

- منصور المنصور (مسرحية سندريلا)
- دخيل الدخيل (مسرحية سندريلا والأمير الجزء الثاني)
- د حسين مسلم (مسرحية بيبي والعجوز)
- عبد الله عبد الرسول (مسرحية مدينة الزعفران وحكاية الفلاح عبدالمطيع)

أشهر من أخرج له فى الإمارات

جاسم عبيد – مسرحية الساحر حمدان

أشهر من أخرج له من تونس

الطيب السهلي المخرج التونسي أخرج مسرحية الفلاح عبد المطيع مرة فى فرقة جزائرية باسم " الليلة نحكى " ونالت جالزة افضل عرض ٢٠١٠ ومرة فى تونس لفرقة تونسية تونس باسم "ثورة الصبار"

كتب ودراسات مسرحية قدمت عن أعماله فى مسرح الطفل :

- كتاب بحث رســالة الحكاية الشــعبية في مســرح الطفل في الكويت - دراســة في مســرح الســيد حافظ للباحثة آمال الغريب-المعهد العالي للفنون المسرحية ١٩٨٤- الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٧.
- كتاب بحث رسالة في الشخصية التراثية وظيفتها الفنية والفكرية في مسرح السيد حافظ - سميرة أوبلهي - مكناس المغرب ١٩٨٦-الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٨.
- الشخصية التراثية الشعبية في مسرح الطفل عن السيد حافظ - نموذجًا علي بابا- نزيهة بن طالب (الناشر - العربي للتوزيع).

- مسرح الطفل عن السيد حافظ – نموذجًا " مسرحية الشاطر حسن " فاطمه حاجى - المغرب ١٩٩١.
- مسرح الطفل عند السيد حافظ نموذجًا مسرحية " قميص السعادة " نعيمة عبد اللاوي ١٩٩٦-١٩٩٧. (المغرب).
- مسرح الطفل عند السيد حافظ نموذجا مسرحية "سندريلا والأمير - وقميص السعادة" د. عبد العزيز خلوفة - جامعة محمد بن الله - فاس – المغرب ٢٠٠٢-٢٠٠٣.
- دور مسرح الطفل في ترسيخ بعض القيم الأخلاقية عن طريق الحكاية الشعبية نموذج " سندريلا " للالسيد حافظ – سناء جلال أحمد علي – جامعة المنوفية – قسم الإعلام التربوي – جمهورية مصر العربية ٢٠٠٢- ٢٠٠٣.
- مسرح الطفل - دكتور على عاشور الجعفر– الكويت
- مسرح الطفل فى الكويت – د. نرمين الحوطى – الكويت
- خصوصية التأليف لمسرح الطفل فى الوطن العربى (نموذجاً السيد حافظ) – م.م. حيدر على الأسدى – العراق.
- مفهوم الثورة فى مسرح الطفل فى أعمال السيد حافظ – د. رشا دياب كلية التربية النوعية – جامعة طنطا – جمهورية مصر العربية.

كتب ودراسات مسرحية عن أعماله فى المسرح التجريبى والمسرح والتراث العربى :

- بحث في اللغة الشعرية في مسرح السيد حافظ- موسكو- تحت إشراف المستشرق فلاديمير شاجال.
- كتاب إشكالية التأهيل في المسرح العربي - صليحة حسني - بحث- كلية الآداب والعلوم الإنسانية - المغرب. الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٧.
- كتاب الفلاح في المسرح العربي - نموذجًا حكاية الفلاح عبدالمطيع - للالسيد حافظ – خديجة الفلاح - جامعة محمد الاول -المغرب الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٨.

- كتاب البطل الثوري في مسرح السيد حافظ - نموذجا ظهور واختفاء أبي ذرالغفاري- منصورية مباركي - وجدة - المغرب. الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٩.
- كتاب القضية الفلسطينية في مسرح السيد حافظ -نموذجًا ٦ رجال في معتقل شنايف الحبيب - المغرب. الناشر مركز الوطن العربي ١٩٩٠.
- مفهوم الإرشادات المسرحية ومسألة التجريب في المسرح العربي.
- السيد حافظ نموذجًا من خلال مسرحية " طفل وقوقع وقزح " حقون حميد - المغرب ١٩٩٢.
- التجريب في مسرح السيد حافظ الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب- نموذجا- عائشة عابد - جامعة محمد الاول - ١٩٩١.
- التجريب والعبث في المسرح العربي من خلال مسرحية سيزيف للالسيد حافظ – حليمة حقوقى ١٩٩٢.
- التجريب في مسرح السيد حافظ نموذجًا ١ " حبيبتي أنا مسافر و القطار أنت والرحلة الإنسان " ١٩٩٢-١٩٩٣ بنيونس الهواري. (المغرب)
- المسرح السياسي عند السيد حافظ من خلال مسرحية " ملك الزبالة أو الزبالين " رزوق أحمد – جامعة محمد الاول- وجدة- المغرب - ١٩٩٦.
- إشكالية التجريب في مسرح السيد حافظ أطروحة لنيل دبلوم الدراسات العليا بنيونس الهواري ١٩٩٩-٢٠٠٠ (المغرب).
- المسرح التجريبي عند السيد حافظ نموذجًا مسرحية " سيزيف " سميرة لمسايح ٢٠٠٢-٢٠٠٣ (المغرب).
- التراث والمسرح مسرحية " حلاوة زمان " للالسيد حافظ - نموذجًا - فاطمة زكاوي ٢٠٠٢-٢٠٠٣.
- السيد حافظ والمسرح التجريبى د. ليلى بن عائشة – الجزائر.

<u>من أهم الكتب التى كتبت عن السيد حافظ</u>

١- الفعل الدرامى فى مسرح السيد حافظ - دكتور مصطفى رمضانى (مغربى) و٦ باحثين معه.

٢- التشظى وتداخل الأنواع الأدبية (تجربة السيد حافظ فى المسرواية) "جزءان" د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية.

٣- التنوع الدلالى فى مسرح الطفل ما بين التناص والتراث والإخراج د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية.

٤- رؤية النقد لعلامات النص المسرحى لمسرح الطفل فى الوطن العربى د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية.
٥- تمظهر التجديد فى بنية السرد فى القصة القصيرة د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية.
٦- المسرح التجريبى بين المراوغة اضطراب المعرفة د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية.
٧- إشكالية الحداثة والرؤى النقدية فى المسرح التجريبى د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية
٨- السيد حافظ فى عيون الباحثين والنقاد الجزائريين د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية.
٩- السيد حافظ فى عيون نقاد المغرب د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية
١٠- المشاكس د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية
١١- انحطاط العالم د. إبراهيم بوخالفة – الجزائر.
١٢- تمثيل العالم د. إبراهيم بوخالفة – الجزائر.
١٣- التأثيث المكانى فى رواية ليالى دبى شاى بالياسمين – د. محمد زعترى - الجزائر.
١٤- أعمال السيد حافظ المسرحية من الفهم والتفسير إلى صناعة الوعى إعداد الدكتور: مفتاح خلوف – الجزائر – ط ٢٠٢٠م.
١٥- الحب الملكى – سحر التنهد والعشق – مقتطفات من سباعية السيد حافظ الروائية – د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية ٢٠٢٠م
١٦- السيد حافظ والذاكرة المسرحية في حوارات – إعداد الكاتب : أحمد حافظ - مصر - ط٢٠٢٠م
١٧- امبراطورية المسرح – دراسات نقدية في مسرح السيد حافظ - د. ناديه سعدونى ،الجزائر ط ٢٠٢٠م.
١٨- جمالية الكتابة المسرحية والسردية عند السيد حافظ أ.د. كمال الدين عيد ، مصر ، ط. ٢٠٢٠م.
١٩- الهجنة الأجانسية فى أعمال السيد حافظ الإبداعية - د. نادية سعدونى – الجزائر – ط ٢٠٢٠م.
٢٠- مملكة السرد " دراسات نقدية في سرديات السيد حافظ " د. إبراهيم بوخالفة – الجزائر – ط٢٠٢٠م
٢١- معارك المسرح " دراسات في النقد المسرحى لنصوص السيد حافظ " د. إبراهيم بوخالفة – الجزائر – ط٢٠٢٠م
٢٢- بلاغة التعبير عن فكر الكاتب السيد حافظ السياسى فى إبداعه الروائى – رسالة ماجستير – مى جمال الشربينى – ط ٢٠٢٠م
٢٣- ثورة الابداع فى المسرح والسرد - نموذجًا الكاتب السيد حافظ - الدكتورة وفاء كمالو – إعداد د. نجاة صادق الجشعمى – العراقية – ط ٢٠٢٠م

٢٤- ثنائية المخاتلة بين النص الغائب والصورة الذهنية فى مسرح السيد حافظ - إعداد : "أسمهان سعودى وسناء نويوية" اشراف د . محمد زعيتري – الجزائر – ط ٢٠٢٠م.

٢٥- التجريب فى المسرح العربى مسرح السيد حافظ نموذجًا – إعداد : عبد الحق قرطيط – إشراف الدكتور / يونس لوليدي – المغرب – ط ٢٠٢٠م

٢٦- صور المرأة وأبعاد توظيفها فى مسرحيات السيد حافظ – إعداد عفاف صغيرة و نادية زوالى – إشراف الدكتور / مفتاح خلوف – الجزائر – ط ٢٠٢٠م.

٢٧- التشاكل الأجناسى فى سباعية السيد حافظ – د. أمل درويش – القاهرة

٢٨- إستراتيجية النص وتفاعل المتلقى في الخطاب الأدبى رواية "كابتشينو" للسيد حافظ – د. ربيعة حنيش – الجزائر

مشاركات

- شارك في مهرجان
- قرطاج (تونس)
- مهرجان بغداد (العراق)
- مهرجان مسرح الطفل – الأردن
- مهرجان أبو ظبي
- مهرجان القاهرة
- مهرجان الإسكندرية
- مهرجان مطروح
- مهرجان بيجاية (الجزائر)
- مهرجان مدينة وجدة المسرحى (المغرب)
- مهرجان مسرح الطفل (الكويت)
- مهرجان المونودراما الاول فى البصرة – العراق.

العنوان : ١٢ ش طارق يحيى عبد الغنى – التعاون – الهرم – الجيزة موبايل ٠٠٢٠١٢٨١١١١٨٧٥ – ٠١١١٦٤٠٩٥٦٨ – ٠١٠٦٥٣٣٠٢٩٩
E-mail : Justhappy_man2000@yahoo.com - hafez66@live.com
مدونة الكاتب: http://sdhafez.blogspot.com
https://www.facebook.com/alsyd.hafz.7

فهرس